RADAR *libros*

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 23 DE AGOSTO DE 1998 • AÑO I Nº 41

VIAJE AL FIN DE LA NOCHE

por Guillermo Saccomanno

Una noche, hace unos años, un amigo escritor cerró una novela y, llorando, despertó a su mujer. "Murió Anna", le repetía. "Murió Anna". Anna era Karenina. Me acordé de esta anécdota al leer una entrevista a George Steiner publicada recientemente. El profesor Steiner cuenta que una madrugada recibió el llamado angustiante de un alumno. Era un llamado de larga distancia, provenía de una universidad lejana. Y el alumno telefoneaba al profesor buscando consuelo después de haber terminado la lectura de *Crimen y castigo*.

En sus notas sobre literatura rusa, Edmund Wilson señala la diferencia entre las lenguas occidentales y la lengua rusa, "más expresiva para los sentimientos y las impresiones de los sentidos". En las traducciones al inglés de Constance Garnett, ejemplifica Wilson, se pierden sutilezas que sirven para comprender arrebatos y calamidades inevitables. Para los lectores de habla española, y en particular para los rioplatenses, el déficit en las traducciones de los rusos supo ser patético. Sin embargo, a pesar de ser una literatura sólo accesible través de versiones del francés, con una retórica plagada de modismos castizos –cuyos efectos más notables se encuentran en Arlt–, la lite-ratura rusa logró superar los filtros lingüísticos conservando su potencia. Dudo que tanto el estudiante de Steiner como mi amigo hayan leído a los rusos en la lengua original. No obstante, a pesar de las observaciones de Wilson sobre la naturaleza del ruso, son varios los escritores en este idioma que, con un apabullante despliegue de mecanismos narrativos, son capaces de mantener su esplendor y fuerza emocional venciendo las traducciones más ramplonas.

Directa del ruso, la traducción de Varlam Shalamov por Ricardo San Vicente se presenta cuidadosa y sensible al estilo despojado del autor de *Relatos de Kolymá*. San Vicente refiere que a Shalamov le preocupaba el material con que trabajaba sus historias, pero por sobre todo, el modo de narrarlo. Los relatos de Shalamov son un auténtico descenso al horror, pero también una reflexión profunda sobre la manera de burilar alguna forma de belleza en medio de las situaciones más degradantes. Después de leer a Shalamov pocos se atreverán a emplear la palabra "infierno" gratuitamente. Como los grandes rusos, Shalamov supera toda barrera idiomática y, a través del tiempo y el espacio, sostiene al lector en vilo durante estos setenta y seis relatos que constituyen una verdadera *summa* cuentística de quinientas páginas en letra chica.

Desconocido como tantos otros escritores rusos, la obra de Shalamov merece rescatarse como un testimonio del Infierno. Shalamov estuvo allí, sobrevivió al campo de concentración llamado Kolymá y fue capaz de decir lo indecible, de representar lo irrepresentable. Las 510 páginas que reúnen sus relatos (Relatos de Kolymá, *Mondadori, 1997) son una prueba.*



Cinco tips para salir del paso sin leer este libro

EL DICTADOR
Sidney Sheldon
Trad. Mercedes Güiraldes
Emecé, Buenos Aires, 1997
160 págs. $ 12

Versión visceral: No contento con el tormento de sus inmensas novelas de tortuosos triángulos amorosos, abortos a punta de perchas y cantidades industriales de personajes secundarios, Sidney Sheldon hace docencia. *El Dictador*, su última pequeña novela, supo formar parte de un proyecto para la enseñanza del inglés en Japón. El niño japonés se enfrentará con las andanzas de Eddie, un actorzuelo neoyorquino, que viaja a una república imaginaria pero bien bananera y sudamericana, por si la imaginación no es lo suficientemente buena del otro lado del mundo. La tapa del libro condensa paisaje de palmeras salvajes y dictador con cara de actor recio de Hollywood y uniforme hitleriano. Lo que no aparece en la foto es el personaje de Eddie, que –¡oh, sorpresa!– es igual (físicamente, se entiende) al coronel Peralta: con la foto de tapa cuesta imaginárselo.

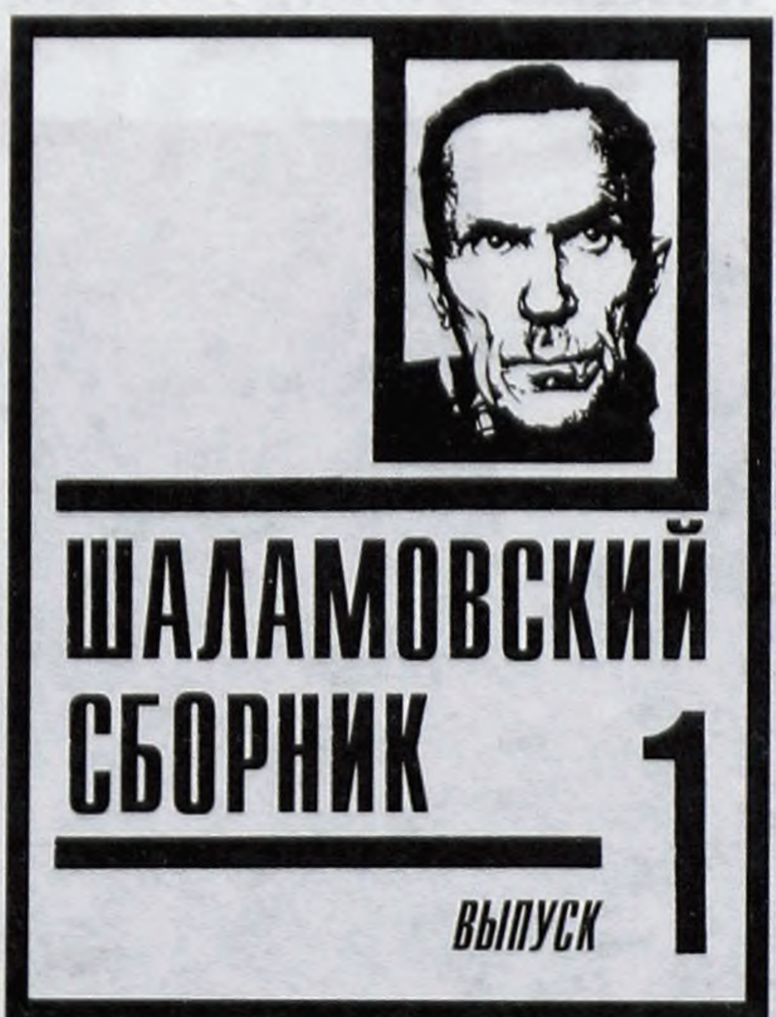
Versión literaria: Para los incautos que creían que el realismo mágico había pasado de moda, Sidney Sheldon revive a un dictador latinoamericano que atormenta a su pueblo en Miraflores –ubicada en el meridiano del prejucio, latitud sur, como era de esperar– y no en el pituco barrio peruano de *La ciudad y los perros*. El actor y el dictador –valga la rima– se parecen tanto, pero tanto, que se intercambian papeles à la *Príncipe y mendigo* pero todo mal: única oportunidad en la que el dictador es misericordioso y buen gobernante. Tal vez ésta sea la única buena actuación del extraviado neoyorquino que, en un notable esfuerzo de producción, besa a "la niñita llamada Rosita" y visita orfelinatos.

Versión políticamente correcta: ¡Ya, muchacho Sheldon!, Woody Allen se rió lo suficiente de los dictadores latinoamericanos y las revoluciones de este lado del mapa en *Bananas* para que insista con esa fórmula. Es de esperar que las tribulaciones del pobre yanqui suelto en Miraflores enseñen con eficacia unas cuantas frases verbales a los estudiantes japoneses, pero un poco de originalidad no viene nada mal.

Versión global: Sorpresa: el final es convenientemente feliz. Si se llega a las últimas páginas todo encuentra cierto sentido: el coronel Torres y su ayudante están presos gracias a una revolución que, a la hora del triunfo, no sólo elige a senadores sino que redacta una Constitución nacional (gracias por la civilidad) y Eddie, el mediocre actor, estrena con éxito la obra *El Dictador* en Broadway. Esto da cuenta de dos cosas: la recepción norteamericana es bastante poco exigente, al menos con las actuaciones y la experiencia bananera da sus frutos en la obra de teatro. ¿Ficción dentro de la ficción? ¿Horror dentro del horror?

Versión del sentido común: Si este libro está dedicado a la enseñanza del idioma inglés a los sufrientes niños amarillos junto con otra serie de novelitas –*Persecución, El estrangulador, Lotería, Extraño testamento, Los doce mandamientos*–, por qué desviar sus intenciones originales y traducirlo al español y ofrecerlo al mercado local. Hay algo todavía peor: ya no es la amenaza oriental la que debe desvelar a los hispanoparlantessino las futuras traducciones de las restantes novelas de aprendizaje ... del inglés según el Método Sheldon.

L.I.





¿CÓMO PUEDE UN INDIVIDUO NO CLAUDICAR, NO CONVERTIRSE EN ESCLAVO DE HAMPONES O ALCAHUETE DE LOS GUARDIAS SINO CREAR UNA GRAN LITERATURA EN UN AMBIENTE SUBHUMANO COMO KOLYMÁ? EN SU CORRESPONDENCIA, SHALAMOV CONFIESA: "CADA UNA DE LAS FRASES DE MIS RELATOS LAS GRITÉ EN MI HABITACIÓN VACÍA. SÓLO DESPUÉS, CUANDO ME SEQUÉ LAS LÁGRIMAS, PUDE ESCRIBIRLAS".

EL NOMBRE DEL HORROR

En *El hombre rebelde* Camus plantea que nuestro siglo reemplazó al crimen de pasión por la lógica siniestra del asesinato en masa. Kolymá es uno de los escenarios donde, bajo el poder stalinista, esta lógica operó implacable. Si se lo intenta, localizar Kolymá en un mapa no es fácil. Hay que buscar en la Siberia nororiental. Entonces conviene consultar *El imperio*, el documento literario-periodístico realizado por el escritor polaco Ryszard Kapuscinski. *El imperio* es la crónica de un larguísimo viaje realizado por Kapuscinski a través de Rusia en los decisivos años previos a la caída de la Unión Soviética. Infatigable, Kapuscinski exploró quince repúblicas y habló con cientos de ciudadanos. El capítulo que Kapuscinski le dedica a Kolymá se titula *Niebla y más niebla*. Y contribuye a ilustrar el planteo de Camus.

La capital de Siberia nororiental se llama Magadán, pero también es conocida como Kolymá, debido al nombre del río que fluye por estas tierras. Kapuscinski las describe como "tierras de frío, de nieves eternas, de oscuridad, casi sin presencia humana, visitadas tan sólo por tribus nómades: chukchas, evencos o yakutios. Kolymá despertó el interés de Moscú en los años veinte, cuando corrió el rumor de que allí se podía encontrar oro. En el otoño de 1927 se construyó el primer poblado en el golfo de Nogaiev, en el Mar de Ojostk. En aquel entonces se arribaba a Kolymá por barco, zarpando desde Vladivostock o de Najodka, navegando rumbo norte más de diez días". En 1931 el Comité Central del Partido Comunista promulgó un decreto para explotar la región. Y allí fueron deportados millones de hombres, padeciendo los castigos más brutales, los rigores de una arbitrariedad sin límites, tan cínica como metodológica. Se estima que alrededor de tres millones de hombres no regresaron. El nombre de Kolymá, según Kapuscinski, debe incorporarse a la lista de pesadillas del siglo veinte, junto con Auschwitz y Treblinka. Porque aquellos que sobrevivieron a Kolymá nunca volvieron a ser los mismos de antes.

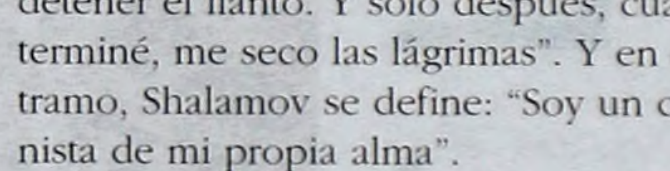
El "lager", denominación del campo de trabajos forzados, era una estructura ideada con un sadismo preciso, destinada a destruir y aniquilar a los prisioneros mediante los sufrimientos, humillaciones y tormentos más aberrantes. De Kolymá quedan pocos rastros en la actualidad, alguna construcción que se perfila en el paisaje desolado, el resto de una torre de vigilancia que asoma en la nieve, cascos oxidados de barcos inútiles.

Un dato para tener en cuenta: Kolymá se ha convertido en una palabra irónica que los rusos aplican con humor negro en circunstancias difíciles. Entonces, para consolar a otro, un ruso dice: "No desesperes. Kolymá era peor".

EL CRIMEN Y EL CASTIGO

Varlam Shalamov nace en 1907, en la familia de un pope. En 1926, mientras estudia derecho en Moscú, empieza a escribir poesía. Tres años más tarde es detenido por difundir el testamento de Lenin, donde el líder revolucionario denuncia la peligrosidad de Stalin. Shalamov pasa tres años confinado en los Urales. En 1932 vuelve a la actividad literaria, se casa y tiene una hija. En 1936 publica su primer relato. Y al año siguiente es detenido otra vez, acusado ahora de agente trotzkista. Deportado a Kolymá, Shalamov es calderero, minero y tipógrafo. En 1943, cuando está a punto de cumplir su condena, es acusado nuevamente de propagandista antisoviético por opinar que Iván Bunin, premio Nobel de Literatura de 1933, es un "clásico ruso". En 1945 Shalamov es internado en un hospital. Y luego de una de sus tantas resurrecciones, intenta fugarse, es atrapado y condenado a una mina de castigo. En 1946, en el "lager", al hacerse amigo de un médico, hace un curso de enfermero, lo que atenúa su castigo y le permite salvar la vida hasta el final de su condena, en 1951. Sin embargo, su liberación no se produce hasta 1953, después de la muerte de Stalin. Recién en 1956 es rehabilitado por "ausencia de delito" y, en 1957, se publican sus primeros versos. Aunque ya había comenzado a escribir sus relatos en cautiverio, la primera edición en ruso tiene lugar en Londres, en 1978.

Disponiendo de estos antecedentes biográficos, el lector se preguntará, con seguridad, cómo puede un individuo reunir fuerza no sólo para no claudicar –es decir: para no convertirse en esclavo de hampones, en alcahuete de los guardias–, sino para crear una gran literatura en ese ambiente subhumano. En su correspondencia, Shalamov confiesa: "Cada relato, cada una de sus frases, previamente, los grité en mi habitación vacía. Siempre hablo conmigo mismo cuando escribo. Grito, amenazo, lloro. No puedo detener el llanto. Y sólo después, cuando terminé, me seco las lágrimas". Y en otro tramo, Shalamov se define: "Soy un cronista de mi propia alma".



SIN AMOR NI PIEDAD

A fines del siglo pasado, en su diario, Dostoievsky registra una inspección a un asilo de delincuentes juveniles financiado por la beneficencia zarista. Conmovido, el ex penado y ya entonces escritor de fama señala cómo algunos adolescentes hacen sus necesidades en el jergón que les fue asignado. Dostoievsky se pregunta sobre las penurias que estos chicos deben haber sufrido antes de este encierro. El autor de *Recuerdos de la Casa de los Muertos*, sus memorias del destierro en Siberia, interpreta la experiencia penitenciaria como una vía de purificación. La suerte de Raskolnikov en el final de *Crimen y castigo* es una prueba.

Medio siglo más tarde, Solyenitzin, religioso como Dostoievsky, en su pasaje por el "gulag" invoca a Dios: "Tú me darás lo que necesito". Apelando a la fe, imbuido en un oscuro misticismo, Solyenitzin, aunque denuncia al stalinismo, no se aleja demasiado de un ideario dostoievskiano.

Shalamov, en cambio, apunta con la obsesión de un orfebre cada instante del campo de concentración. Y lo hace como un botánico o un entomólogo. Solidaridades mezquinas para obtener unas hebras de tabaco o un pedazo de pan. Rabias estériles, encajonadas. Salvajismo primario. En uno de sus relatos, *La cuarentena de tifus*, Shalamov escribe: "Muchos compañeros habían muerto. Pero algo más peligroso no le dejaba morirse. ¿El amor? ¿El odio? No. El hombre vive por la misma razón que vive el árbol, la piedra, el perro. Y todo eso lo había comprendido, o más que compren-



SHALAMOV BORRÓ DE SU MEMORIA EL LENGUAJE DEL HOMBRE CULTO QUE HABÍA SIDO. CASI TODAS SUS PALABRAS SE REDUJERON A LAS ELEMENTALES PARA COMUNICARSE CON SUS COMPAÑEROS DE DESGRACIA Y CON LOS GUARDIAS. SU COMPRENSIÓN DEL MUNDO TAMBIÉN PARECÍA HABERSE ESTRECHADO. DE PRONTO, UN DÍA VUELVE UNA PALABRA PERDIDA A SU BOCA. "REGRESÓ SOLA, SIN LA ESCOLTA DE OTRAS PALABRAS CONOCIDAS", DICE SHALAMOV. LA PALABRA ES SENTENCIA.

derlo, lo percibía muy bien justamente aquí, en este campo de tránsito, durante la cuarentena de tifus".

Con impavidez, Shalamov retrata la maldad humana, diciendo que no se puede hablar de esto, que no hay que hacerlo, que es imposible transmitirlo en el papel, que no se debe hacer. No obstante, Shalamov lo hace. En otro relato, *Sentencia*, el narrador y protagonista recapacita: "El amor no me volvió. Qué lejos queda el amor de la envidia, del miedo, de la furia. Qué poco necesitan del amor los hombres. El amor regresa cuando ya han renacido los demás sentimientos humanos. El amor llega último, es el último en regresar, aunque, ¿de verdad regresa? Pero no sólo la indiferencia, la envidia, el miedo fueron testigos de mi retorno a la vida. La piedad de los animales regresó antes que la piedad de los hombres".

LA FUNDACIÓN DE UN TERRITORIO

¿Cómo encuadrar la literatura de Shalamov? Una primera tentación, con bastante facilismo, tiende a ubicarlo como un cultor de la literatura carcelaria. En este encuadre, con Sade como pionero, se pueden incluir textos de distintos autores. Y en este listado no puede faltar *En la colonia penitenciaria* de Kafka. Pero Kafka escribe el castigo en el cuerpo mientras que Shalamov persigue recuperarlo, sin ceder a la tentación del suicidio, reivindicando al hombre mediante la búsqueda de belleza, entendiéndola como sinónimo de sabiduría. Con una esperanza desapasionada, Shalamov pareciera coincidir también con Dostoievsky: "Se puede amar al prójimo sólo a la distancia". Pero investiga esa distancia. Y es ahí donde se despega de los márgenes de la literatura carcelaria, trascendiéndola.

Como Turgueniev en *Relatos de un cazador*, donde el paisaje de Spasskoye moldea cada historia; como Babel en *Cuentos de Odessa*, donde la geografía imprime el carácter a los personajes, la Kolymá de Shalamov configura un territorio y una poética proponiendo la realidad como pilar clave de estas ficciones que respiran un equilibrio admirable.

UN PRONTUARIO ESTÉTICO

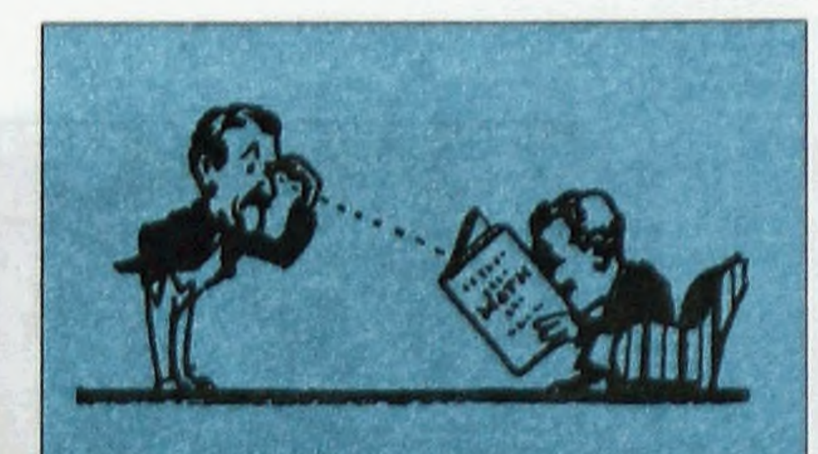
En su ensayo "Tolstoi o Dostoievsky", Steiner alude a estas dos miradas que tensan la literatura rusa, miradas que se enfrentan y, a la vez, se vuelven complementarias. El conflicto entre ambas, sin maniqueísmo, seresuelve en las narraciones tan acotadas como impasibles de Chejov. Admirado por Tolstoi, el médico Chejov dudaba tanto de las tribulaciones demonológicas del autor de *Los hermanos Karamazov* como de las moralizaciones evangelizadoras del conde terrateniente, casi siempre ridículas. "Si los hombres pudieran ver cómo viven, el mundo sería un lugar mejor", escribió Chejov. Enemigo de las estridencias sinfónicas de Tolstoi y Dostoievsky, las piezas de Chejov tienen una resonancia de cámara. De acuerdo a Iván Bunin, Chejov predicaba, a modo de precepto, que al escribir un cuento debía quitársele el principio y el final, evitando así el "¡Oh!", del párrafo final. Complejos, densamente construidos, los cuentos de Chejov son una lente formidable para ver ampliado el temperamento campesino, que se cristalizaría con Stalin y su burocracia.

En junio de 1934, Isaak Babel, con motivo de una conversación con escritores principiantes, escribió el artículo *Cómo pulir una narración*. "Necesitamos cuentos cortos", decía Babel. "Decenas de millones de nuevos lectores disponen de pocos ratos de ocio y por eso exigen narraciones cortas". Y pedía: "Hay que sustituir las formas gastadas o bien alternarlas con palabras propias. Nuestro cometido es buscar palabras que sean vigorosas, pero sencillas y nuevas". Detenido en 1939 por el stalinismo, acusado también de conspirador trotskista, Babel murió en 1941, en cautiverio.

Adoptando las lecciones de Chejov y atendiendo el reclamo de Babel, Shalamov se inscribe en esa tradición del cuento corto, pero al sumergirse en la experiencia de los condenados, cada uno de sus relatos funciona como capítulo de una *novela-río*. Durante los años de prisión, Shalamov borró de su memoria el lenguaje del hombre culto que había sido. Casi todas sus palabras se habían reducido a unas pocas, las elementales para comunicarse con sus compañeros de desgracia y con los guardias. Sus ideas también se fueron empobreciendo. Y su comprensión del mundo daba la impresión de haberse estrechado. De pronto, un día vuelve una palabra perdida a su boca. La palabra es "sentencia" y remite a la cultura latina. Para Shalamov no significaba sólo la condena que se le estableció sino también un aserto (*sentence*). Shalamov vincula la irrupción de esta palabra con su pasado, su infancia y su formación grecolatina. "Pasaron muchos días hasta que aprendí a llamar de las profundidades del cerebro, una tras otra, nuevas y nuevas palabras. Cada una de ellas regresaba con dificultad, surgía de pronto y por separado. Los pensamientos y las palabras no volvían seguidos. Cada uno regresaba solo, sin la escolta de otras palabras conocidas, y la palabra surgía primero en la lengua y sólo luego en el cerebro".

Los relatos de Shalamov son directos y sutiles. Su estilo es sosegado, pulcro. Shalamov describe lo que ve, pero lo describe como si lo viera por primera vez, con palabras que provocan la sensación de ser escritas también por vez primera. Su visión descarnada y empeñosamente objetiva de los hechos fluye con una transparencia que lastima. A propósito de un alerce siberiano, Shalamov detalla que este árbol suele alcanzar la edad adulta a los trescientos años, una cantidad de tiempo suficiente como para almacenar en el olvido los reveses de millones de vidas y cadáveres inmortales en la eterna congelación de Kolymá. Y se pregunta: "¿En qué no es éste el eterno tema ruso?".

En *Por la nieve*, el primer relato del libro, Shalamov describe cómo los forzados abren camino en la nieve. "El trabajo más duro es para el primero, y cuando a éste se le agotan las fuerzas, lo reemplaza otro, de aquel mismo quinteto de cabeza. De entre los que rigen los pasos del primero, cada uno de ellos, incluso el más pequeño, el más débil, debe pisar un pedazo de manto nevado y no alguna otra huella. Después vendrán los tractores y los caballos. Y sobre los tractores y los caballos no viajan los escritores, sino los lectores".♣



ENVIDIA

Nicolás Peyceré, autor de El Evangelio apócrifo de Hadattah, recuerda qué libros le hubiera gustado escribir y se lamenta porque ya no encuentra en las librerías este tipo de obras.

Primero dice que no puede decidirse, que son los dos o no es ninguno. Cuando se le concede la oportunidad, Nicolás Peyceré confiesa que los libros que le provocaron envidia fueron *Bajo el volcán* de Malcom Lowry y *Absalon, Absalon* de William Faulkner. "Son libros que realmente me hubiera gustado escribir", dice el escritor con un inusitado brillo en sus ojos. ¿Qué es lo que encontró el autor de *Additamenta* en esos libros? ¿Qué es lo que justifica, además, que no pueda decidirse entre uno y otro? "De *Absalon, Absalon*", dice Peyceré, "la historia del libro: esa trama que habla de lo humilde, de los problemas de razas entre negros y blancos, de los sentimientos de la gente del sur en la época de la Guerra de Secesión. Lo otro es esa cosa del hombre, de la aparición del mulato, de una mezcla de blancos y negros. Me resulta muy atractiva la fuerza que tiene el libro. Cómo trabaja los desarrollos. Cómo con las repeticiones se vuelve a ver la historia desde muchos lugares. Ahora no lo recuerdo bien", se disculpa, "porque es un libro que leí hace veinte o treinta años. Pero recuerdo que en el momento en el que lo leí me impresionó muchísimo. *Bajo el volcán*, el libro de Malcom Lowry, también lo leí hace muchos años".

Pero el autor de *Novela, o aventuras y oficios de dos muchachas americanas*, no habla más del segundo libro elegido, y no porque no recuerde su historia. Cambia de tema, o en realidad, sigue hablando de lo mismo pero desde otro ángulo, desde la nostalgia de ya no sentir envidia por los libros que lee actualmente: "Ya no encuentro libros que me gusten mucho, hay muy pocos interesantes. Yo reviso en las librerías, y me agarra mucha desilusión cuando veo que no encuentro libros buenos. O yo he cambiado mi mentalidad o algo sucede que no encuentro libros atractivos", dice Peyceré visiblemente preocupado. "Yo mismo quiero escribir un libro atractivo para mí y para los demás, por eso tardo tanto en escribir", dice quien se encuentra trabajando hace un año en una novela que "va a tardar mucho en estar terminada".

El escritor, que además de escritor es médico y trabaja de eso, confiesa que revisa las librerías en busca de aquellos libros que puedan causarle envidia, y que para organizarse en esa búsqueda tiene un método. "Leo Pollman, un crítico literario que es amigo mío, me acostumbró a mirar rápidamente un libro y a darme cuenta si el libro tiene valor", dice el autor de los libros de poesías *Almotamid y Sísara y Juan*. "Uno toma cualquier página y empieza a leer y se da cuenta si la prosa es de calidad, si está bien escrita. Si es correcta y, al mismo tiempo, arriesgada. También la temática se ve enseguida por el modo de escribir, por cómo están descritos los hechos o los personajes. A veces miro diez veinte libros y me doy cuenta si está la calidad que yo quiero encontrar: la calidad Faulkner, la calidad Lowry". Y a modo de ejemplo agrega que "hay escritores como Camilo José Cela, por ejemplo, que tienen cuentos cortos muy lindos, pero las novelas de él no me gustan".

Y para que su método de evaluación en librerías quede claro, Peyceré ofrece una sencilla comparación: "Lo mismo pasa cuando uno escucha música: si es música de calidad uno enseguida se da cuenta, con unos pocos acordes. Con los libros pasa lo mismo".

P. M.

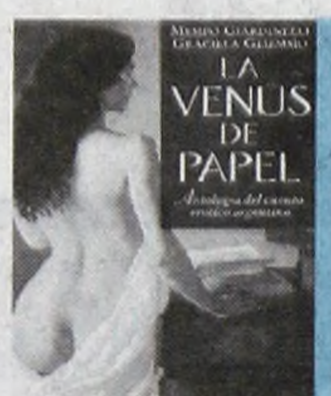


LOS EXPEDIENTES X

El jueves a la noche la galería Ruth Benzacar desbordaba de gente. No porque se hubieran confundido las escaleras de la casa de arte con las de la entrada del subterráneo sino porque aquellas escaleras de piedra, vistas desde abajo, parecían la más señorial de las escalinatas en una de esas fiestas a beneficio de una causa muy noble. Adentro, señoras y señores y dobles apellidos se habían acercado para la presentación del nuevo libro de Natalia Kohen: *El color de la nostalgia*. Resultaba extraña, entonces, la combinación lograda entre la ambientación del lugar, a partir de la muestra de Rosana Fuertes (ver páginas 12 y 13 de *Radar*), con el resto de los concurrentes: miles de remeritas diminutas, tapizando las paredes, cuadros del ratón Mickey riéndose del presidente, enormes onomatopeyas pintadas en la paredes ("PLOPF! BOM!") contrastaban notablemente con la pulcra seriedad de la vestimenta de los concurrentes: vestidos largos, trajes, sobretodos, sombreros y alguna que otra boa de plumas. Apenas entrando, a la derecha, el consabido puestito de la editorial, vendiendo ejemplares del libro en cuestión y que, acorde con el tradicional estilo de Editorial El Ateneo, había optado por un talonario de facturas en lugar de una caja registradora o una computadora. Un poco más lejos, la autora del libro firmaba ejemplares entre amigos mientras Cristina Mucci iba y venía por la sala saludando a diestra y siniestra. Dos chicas –¿las nietas de Kohen, tal vez?– con diminutas filmadoras registraban todo lo que allí sucedía hasta que, por ahí por culpa del aburrimiento, comenzaron lo que dieron en llamar una guerra de cámaras: apuntándose con las lentes se filmaban entre ellas. Enseguida se aburrieron nuevamente. Muchos fotógrafos atormentaban a amigos de Kohen mientras Mercedes Carreras y una de sus hijas saludaban y se apuraban a conseguir una ubicación privilegiada. Ernesto Schóó, Eladia Blázquez, Carlos Garaycochea y Pedro Orgambide también consiguieron temprana y buena ubicación, dispersos por la sala. A las siete y media –treinta minutos después de la hora prevista para el inicio del ágape–, alguien preguntó cuándo iba a comenzar. Uno de los responsables de la editorial dijo que aunque la invitación era para las siete ya estaba calculado que empezaría y media. Como en un casamiento. Y como en los casamientos también, delante del público, una mesa –a modo de altar– con cuatro sillas, vasos de agua y micrófonos, donde se ubicaron Juan José Sebreli, Cristina Mucci, Natalia Kohen y Edgardo Giménez, este último, encargado del diseño gráfico del libro. Cristina Mucci –con la desenvoltura que la caracteriza en sus programas de cable– comenzó pidiendo a la autora que comentara cómo surgió la idea del libro. Kohen, quien primero quería hacer un paréntesis, habló de lo que en realidad quiso: primero disculpándose con sus amigos por haberlos molestado haciéndolos ir al lugar y después agradeciendo a todos los que habían colaborado con el libro. Edgardo Giménez dijo algo sobre las fotos y textos, y luego Mucci dio bandera de largada a Sebreli. El escritor arrancó diciendo que la escritura de Kohen le hacía acordar "a los testimonios de Victoria Ocampo" y predijo más tarde que "a mediados del siglo XXI los investigadores lo van a leer (al libro de Kohen) para saber cómo se vivía en esa época". Terminado el extenso elogio de Sebreli, Mucci cedió su lugar a Aída Luz quien leyó algunas partes del libro utilizando una tonada española que compró a la audiencia. Kohen, emocionada, propuso que Luz grabara su libro, pero alguien cambió de tema con elegancia. Enseguida, invitaron a todos con una copa de champán. Mucci agradeció hasta el próximo programa. Y nadie tiró arroz.

Santiago Estévez

Cuentos recogidos



LA VENUS DE PAPEL
Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (Comps.)
Planeta
Buenos Aires, 1998
228 páginas $ 16

por María Moreno

Si el erotismo es desplazamiento, fragmentación, errancia y sentido de lo inútil, un cuento –en la definición más convencional del término– no podría jamás ser erótico ya que se trata de un género amigo de la *resolución*. Sus avatares –en la definición más convencional del término– son análogos a los que el coito vulgar (y viril) va disolviendo de la excitación vagorosa a la destumescencia tristona. Lo erótico que Roland Barthes metaforizó en esa línea de piel que se percibe entre dos prendas sería sobre todo un *estilo* y no –como en esta antología– un *tema*, en la mayoría de los cuentos sellado por el totalitarismo monotemático del coito. Por *dos pelos* no es una antología del *cuento de coger* y es por esos dos pelos que aparecen en los dedos gordos del pie de dos amantes –la una gorda y la otra flaca– en "De lamiis et pythonicis mulieribus" de Eduardo Gudiño Kieffer. O por ese pene cuya fama se marchita por la de un oboe en "Tema de la alumna y el profesor" de Elvio E. Gandolfo, de un erotismo *naive* a lo película de Vera Chitilova o por el circo de tres pistas en que se convierten las relaciones sexuales de un matrimonio, pasado el período de fertilidad, en "Excesos" de Juan José Hernández. O por la mascarada de "Chica fácil" de Cristina Civale o por las *cositas* enumeradas en la "Zona erógena" de Viviana Lysyj. Es decir: *por partes*.

La Venus de papel está recorrida por la sombra de un maestro libertino: el escritor-profesor puerco para quien la carne es triste y todo lo ha leído pero que conserva el gusto por el menorazgo y el narcisismo del corredor de fondo sexual. En "Las malas costumbres" de David Viñas adopta la forma de un novelista que es visitado por una mujer-muchacho, una versión contemporánea de Ivich, esa guerrillera del *radical chic* que se quemaba a propósito las palmas de las manos con un cigarrillo en *Los caminos de la libertad* de Jean Paul Sartre pero también de la no ficcional Soledad Rosas que murió en Italia. Yipi, el personaje de Viñas, es como esta última, una *squatter* que en el cuento cumple una función sacrificial, la de encarnar un fantasma del escritor (¿el protagonista? ¿Viñas? ¿todos?): que una mujer sea capaz de morir para alimentar una prosa exangüe.

En "La fornicación es un pájaro lúgubre" de Abelardo Castillo, el escritor consuma el rapto de una sabina del secundario a quien inicia en el placer como homenaje a la *performance* de Henry Miller pero en un tono donde es posible evocar al maestro de toreo que Norman Mailer introdujo en la anorgasmia de una muchacha judía (*El tiempo de su tiempo*).

Que sea el profesor-escritor una insistencia entre las piernas de *La Venus de papel* –él *enseña en todo sentido*– es quizás el rasgo más respetuoso de las convenciones del género erótico. El resto son –a menudo– lugares comunes: el bigotito femenino con una orla de bebida, la cruz dramática de unas piernas, el masaje inconsciente a un pezón realizado por su dueña, los pelos que tiran más que una yunta de bueyes... El género "antología" pone al comentador ante la tediosa opción de hablar de las piezas *una por una* pero también, como se suele festejar a sí mismo como un producto del capricho y bajo el gran principio de la omisión, autoriza a seguirlo. También autoriza a declarar sin explicaciones cuáles son los propios gustos, en este caso: "No desearás la mujer de tu prójimo" de Dalmiro Sáenz, "La fornicación es un pájaro lúgubre" de Abelardo Castillo, "Las malas costumbres" de David Viñas, "De lamiis et pythonicis mulieribus" de Eduardo Gudiño Kieffer y "El coro más osado del Oeste" de Susana Silvestre. Y a protestar por *escenas ausentes* como un estafado de *pornoshop*: alguna de Ana María Shua, Luis Gusmán o Liliana Heer.

Todos los textos seleccionados para *La Venus de papel* son de calidad aunque ofrezcan dudas sobre la pertinencia de la consigna que los agrupa (podría llamarse *Antología del cuento argentino*). Pero ¿no es también poco erótica esta ausencia de caídas, de picos y ralentís, de contrastes sorpresivos? Risas no verticales aparte (y si el ademán del antólogo es eminentemente estratégico e interesado) vale esta antología para oponer otras escenas a las hegemónicas: Olivera "vejando" a la Maga "como a un adolescente" (*Rayuela*), Emma ofrecida en sacrificio asqueado en pos de una venganza (*Emma Zunz*) y Erdosain encamado con los pantalones puestos en su noche de bodas (*Los siete locos*). ♣


Giambologna, *El rapto de la sabina* (1581-1583)

Aguante la pasión



HISTORIA DE LAS PASIONES
Silvia Vegetti Finzi (comp.)
Losada
376 págs. $ 20

por Claudia Schvartz

En *Historias de amor*, Julia Kristeva señala: "Nuestra sociedad ya no tiene código amoroso. En cada relato privado, íntimo, inconfesable, buscamos descifrar los meandros de ese mal que tiene una relación tan extraña con las palabras. Idealización, estremecimiento, exaltación, pasión; deseo de fusión, de catástrofe mortal tendida hacia la inmortalidad, el amor es la figura de las contradicciones insolubles, el laboratorio de nuestro destino". Es, básicamente, el mismo tono de Silvia Vegetti Finzi en la introducción a *Historia de las pasiones*: "¿Por qué un libro sobre las pasiones? Rara vez una época se ha sentido tan desapasionada como la nuestra". La falta de código amoroso así como también la ausencia de pasión son impulsos que reenvían directamente al terreno de la historia. Historiar es, en esta acepción, sinónimo de comprender, ya sea desde el pasado, la literatura, la antropología o el estudio psicoanalítico.

Historia de las pasiones es en su totalidad un libro que, aunque se define por la negativa –"época desapasionada"–, propone su potencial expresivo. La pasión, el bien y el mal están en todas sus dimensiones: tanto en ausencia como en presencia dinamizan y orientan el accionar humano.

Los trabajos reunidos en este volumen apuntan a desentrañar el problema desde distintas disciplinas. El trabajo de Silvio Moravia, "Existencia y pasión", parte del interrogante básico *¿Qué es la pasión?*. Pasión y representación son elementos inseparables en su investigación, ya que la pasión no es mera interioridad sino un sistema de signos posible. Este texto funciona como una segunda introducción porque los trabajos que le siguen desentrañan las pasiones desde diferentes ángulos.

En "Pasiones antiguas: el yo colérico", Mario Vegetti hace un listado de las pasiones antiguas, donde la ira ocupa un lugar especial. Describe el tratamiento de las pasiones como mera interioridad, lejos de las instituciones: iglesia, estado, escuela, que funcionan como disgregadoras del universo pasional. "El amor, pasión absoluta" de Mariateresa Fumagalli establece el vínculo entre el amor absoluto y lo divino. Como ejemplos: la leyenda de Tristán e Isolda y la historia de Abelardo y Eloísa. Mario Galzigna escribe en "El psiquiatra y el libertino": "La cúspide del discurso libertino se alcanza cuando el estremecimiento de la alteridad se conjuga con el reconocimiento del otro". Si el erotismo en Sade es violencia, el amor es una experiencia personalizada, que huye de la destrucción. La mirada clínica tiene –según este trabajo– la esperanza de transformar el excedente pasional en pasiones moderadas: "No más delirio tumultuoso sino sentimiento razonable".

Para completar el muy interesante panorama que presenta este libro, es necesario al menos nombrar el resto de los artículos: "La pasión del hombre moderno: el amor a sí mismo" de Elena Pulcini, "La pasión del amor y la escritura romántica" de Antonio Prete, "La pasión de la diferencia" de Adriana Cavarero, "El héroe trágico, o la pasión del dolor" de Nadia Fusini y "El rojo, el negro, el gris: el color de la modernas pasiones políticas" de Remo Bodei.

El lector encontrará una confrontación heteróclita, que le confiere dignidad filosófica o estética a los discursos sobre las pasiones. Pasiones antiguas y modernas, similitudes o diferencias no son elementos para arrojar explicaciones definitivas sino como intento para abrir el juego de la experiencia pasional del ser: desde el paraíso hasta el mismísimo infierno. ♣



LOS EXPEDIENTES X

El jueves a la noche la galería Ruth Benzacar desbordaba de gente. No porque se hubieran confundido las escaleras de la casa de arte con las de la entrada del subterráneo sino porque aquellas escaleras de piedra, vistas desde abajo, parecían la más señorial de las escalinatas en una de esas fiestas a beneficio de una causa muy noble. Adentro, señoras y señores y dobles apellidos se habían acercado para la presentación del nuevo libro de Natalia Kohen: *El color de la nostalgia*. Resultaba extraña, entonces, la combinación lograda entre la ambientación del lugar, a partir de la muestra de Rosana Fuertes (ver páginas 12 y 13 de *Radar*), con el resto de los concurrentes: miles de remeritas diminutas, tapizando las paredes, cuadros del ratón Mickey riéndose del presidente, enormes onomatopeyas pintadas en la paredes ("PLOPF! BOM!") contrastaban notablemente con la pulcra seriedad de la vestimenta de los concurrentes: vestidos largos, trajes, sobretodos, sombreros y alguna que otra boa de plumas. Apenas entrando, a la derecha, el consabido puestito de la editorial, vendiendo ejemplares del libro en cuestión y que, acorde con el tradicional estilo de Editorial El Ateneo, había optado por un talonario de facturas en lugar de una caja registradora o una computadora. Un poco más lejos, la autora del libro firmaba ejemplares entre amigos mientras Cristina Mucci iba y venía por la sala saludando a diestra y siniestra. Dos chicas –¿las nietas de Kohen, tal vez?– con diminutas filmadoras registraban todo lo que allí sucedía hasta que, por ahí por culpa del aburrimiento, comenzaron lo que dieron en llamar una guerra de cámaras: apuntándose con las lentes se filmaban entre ellas. Enseguida se aburrieron nuevamente. Muchos fotógrafos atormentaban a amigos de Kohen mientras Mercedes Carreras y una de sus hijas saludaban y se apuraban a conseguir una ubicación privilegiada. Ernesto Schóó, Eladia Blázquez, Carlos Garaycochea y Pedro Orgambide también consiguieron temprana y buena ubicación, dispersos por la sala. A las siete y media –treinta minutos después de la hora prevista para el inicio del ágape–, alguien preguntó cuándo iba a comenzar. Uno de los responsables de la editorial dijo que aunque la invitación era para las siete ya estaba calculado que empezaría y media. Como en un casamiento. Y como en los casamientos también, delante del público, una mesa –a modo de altar– con cuatro sillas, vasos de agua y micrófonos, donde se ubicaron Juan José Sebreli, Cristina Mucci, Natalia Kohen y Edgardo Giménez, este último, encargado del diseño gráfico del libro. Cristina Mucci –con la desenvoltura que la caracteriza en sus programas de cable– comenzó pidiendo a la autora que comentara cómo surgió la idea del libro. Kohen, quien primero quería hacer un paréntesis, habló de lo que en realidad quiso: primero disculpándose con sus amigos por haberlos molestado haciéndolos ir al lugar y después agradeciendo a todos los que habían colaborado con el libro. Edgardo Giménez dijo algo sobre las fotos y textos, y luego Mucci dio bandera de largada a Sebreli. El escritor arrancó diciendo que la escritura de Kohen le hacía acordar "a los testimonios de Victoria Ocampo" y predijo más tarde que "a mediados del siglo XXI los investigadores lo van a leer (al libro de Kohen) para saber cómo se vivía en esa época". Terminado el extenso elogio de Sebreli, Mucci cedió su lugar a Aída Luz quien leyó algunas partes del libro utilizando una tonada española que compró a la audiencia. Kohen, emocionada, propuso que Luz grabara su libro, pero alguien cambió de tema con elegancia. Enseguida, invitaron a todos con una copa de champán. Mucci agradeció hasta el próximo programa. Y nadie tiró arroz.

Santiago Estévez

Cuentos recogidos



LA VENUS DE PAPEL
Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo (Comps.)
Planeta
Buenos Aires, 1998
228 páginas $ 16

por María Moreno

Si el erotismo es desplazamiento, fragmentación, errancia y sentido de lo inútil, un cuento –en la definición más convencional del término– no podría jamás ser erótico ya que se trata de un género amigo de la *resolución*. Sus avatares –en la definición más convencional del término– son análogos a los que el coito vulgar (y viril) va disolviendo de la excitación vagorosa a la destumescencia tristona. Lo erótico que Roland Barthes metaforizó en esa línea de piel que se percibe entre dos prendas sería sobre todo un *estilo* y no –como en esta antología– un *tema*, en la mayoría de los cuentos sellado por el totalitarismo monotemático del coito. Por *dos pelos* no es una antología del *cuento de coger* y es por esos dos pelos que aparecen en los dedos gordos del pie de dos amantes –la una gorda y la otra flaca– en "De lamiis et pythonicis mulieribus" de Eduardo Gudiño Kieffer. O por ese pene cuya fama se marchita por la de un oboe en "Tema de la alumna y el profesor" de Elvio E. Gandolfo, de un erotismo *naive* a lo película de Vera Chitilova o por el circo de tres pistas en que se convierten las relaciones sexuales de un matrimonio, pasado el período de fertilidad, en "Excesos" de Juan José Hernández. O por la mascarada de "Chica fácil" de Cristina Civale o por las *cositas* enumeradas en la "Zona erógena" de Viviana Lysyj. Es decir: *por partes*.

La Venus de papel está recorrida por la sombra de un maestro libertino: el escritor-profesor puerco para quien la carne es triste y todo lo ha leído pero que conserva el gusto por el menorazgo y el narcisismo del corredor de fondo sexual. En "Las malas costumbres" de David Viñas adopta la forma de un novelista que es visitado por una mujer-muchacho, una versión contemporánea de Ivich, esa guerrillera del *radical chic* que se quemaba a propósito las palmas de las manos con un cigarrillo en *Los caminos de la libertad* de Jean Paul Sartre pero también de la no ficcional Soledad Rosas que murió en Italia. Yipi, el personaje de Viñas, es como esta última, una *squatter* que en el cuento cumple una función sacrificial, la de encarnar un fantasma del escritor (¿el protagonista? ¿Viñas? ¿todos?): que una mujer sea capaz de morir para alimentar una prosa exangüe.

En "La fornicación es un pájaro lúgubre" de Abelardo Castillo, el escritor consuma el rapto de una sabina del secundario a quien inicia en el placer como homenaje a la *performance* de Henry Miller pero en un tono donde es posible evocar al maestro de toreo que Norman Mailer introdujo en la anorgasmia de una muchacha judía (*El tiempo de su tiempo*).

Que sea el profesor-escritor una insistencia entre las piernas de *La Venus de papel* –él *enseña en todo sentido*– es quizás el rasgo más respetuoso de las convenciones del género erótico. El resto son –a menudo– lugares comunes: el bigotito femenino con una orla de bebida, la cruz dramática de unas piernas, el masaje inconsciente a un pezón realizado por su dueña, los pelos que tiran más que una yunta de bueyes... El género "antología" pone al comentador ante la tediosa opción de hablar de las piezas *una por una* pero también, como se suele festejar a sí mismo como un producto del capricho y bajo el gran principio de la omisión, autoriza a seguirlo. También autoriza a declarar sin explicaciones cuáles son los propios gustos, en este caso: "No desearás la mujer de tu prójimo" de Dalmiro Sáenz, "La fornicación es un pájaro lúgubre" de Abelardo Castillo, "Las malas costumbres" de David Viñas, "De lamiis et pythonicis mulieribus" de Eduardo Gudiño Kieffer y "El coro más osado del Oeste" de Susana Silvestre. Y a protestar por *escenas ausentes* como un estafado de *pornoshop*: alguna de Ana María Shua, Luis Gusmán o Liliana Heer.

Todos los textos seleccionados para *La Venus de papel* son de calidad aunque ofrezcan dudas sobre la pertinencia de la consigna que los agrupa (podría llamarse *Antología del cuento argentino*). Pero ¿no es también poco erótica esta ausencia de caídas, de picos y ralentis, de contrastes sorpresivos? Risas no verticales aparte (y si el ademán del antólogo es eminentemente estratégico e interesado) vale esta antología para oponer otras escenas a las hegemónicas: Olivera "vejando" a la Maga "como a un adolescente" (*Rayuela*), Emma ofrecida en sacrificio asqueado en pos de una venganza (*Emma Zunz*) y Erdosain encamado con los pantalones puestos en su noche de bodas (*Los siete locos*).♣



Giambologna, El rapto de la sabina (1581-1583)

Aguante la pasión



HISTORIA DE LAS PASIONES
Silvia Vegetti Finzi (comp.)
Losada
376 págs. $ 20

por Claudia Schvartz

En *Historias de amor*, Julia Kristeva señala: "Nuestra sociedad ya no tiene código amoroso. En cada relato privado, íntimo, inconfesable, buscamos descifrar los meandros de ese mal que tiene una relación tan extraña con las palabras. Idealización, estremecimiento, exaltación, pasión; deseo de fusión, de catástrofe mortal tendida hacia la inmortalidad, el amor es la figura de las contradicciones insolubles, el laboratorio de nuestro destino". Es, básicamente, el mismo tono de Silvia Vegetti Finzi en la introducción a *Historia de las pasiones*: "¿Por qué un libro sobre las pasiones? Rara vez una época se ha sentido tan desapasionada como la nuestra". La falta de código amoroso así como también la ausencia de pasión son impulsos que reenvían directamente al terreno de la historia. Historiar es, en esta acepción, sinónimo de comprender, ya sea desde el pasado, la literatura, la antropología o el estudio psicoanalítico.

Historia de las pasiones es en su totalidad un libro que, aunque se define por la negativa –"época desapasionada"–, propone su potencial expresivo. La pasión, el bien y el mal están en todas sus dimensiones: tanto en ausencia como en presencia dinamizan y orientan el accionar humano.

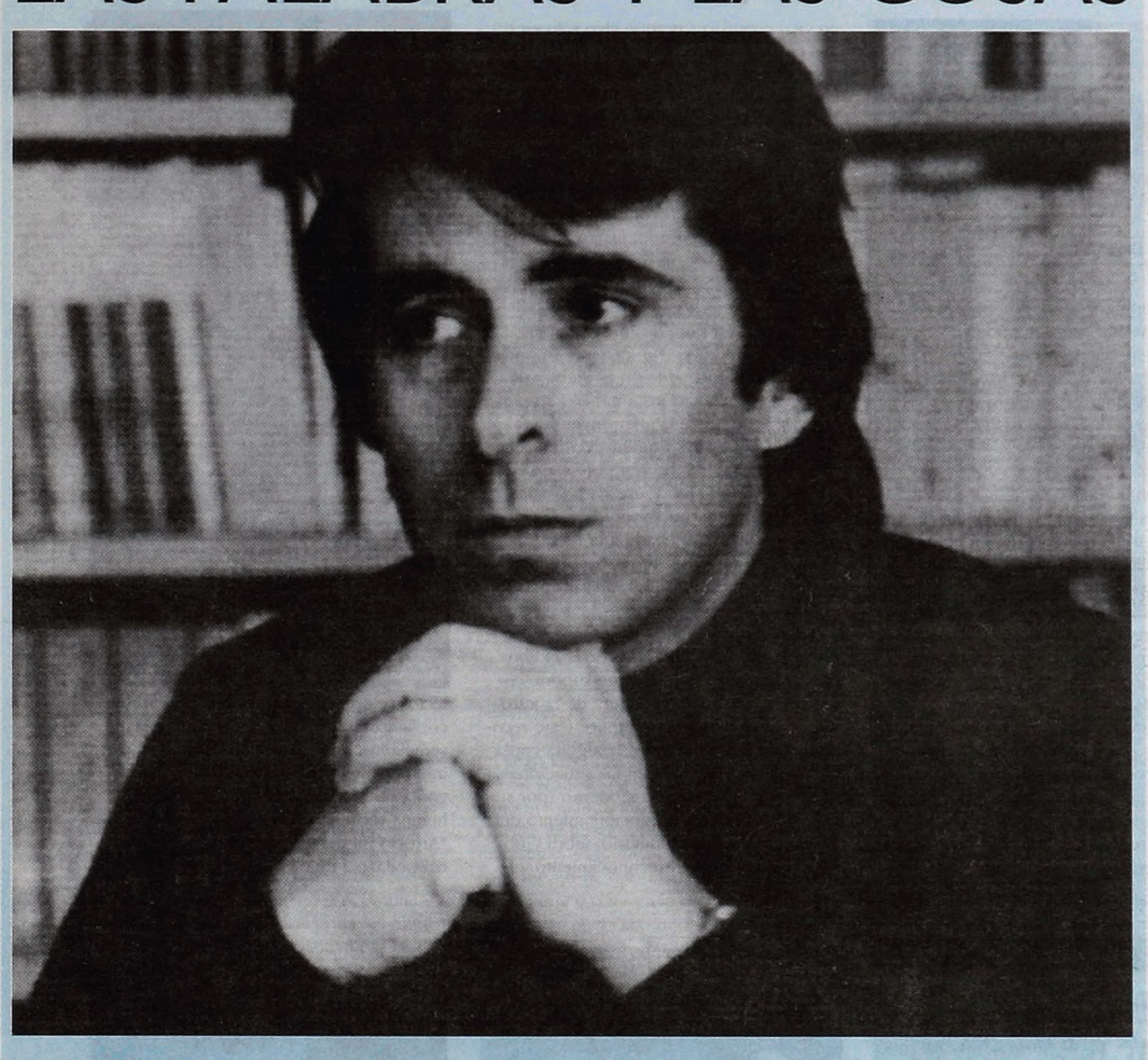
Los trabajos reunidos en este volumen apuntan a desentrañar el problema desde distintas disciplinas. El trabajo de Silvio Moravia, "Existencia y pasión", parte del interrogante básico *¿Qué es la pasión?*. Pasión y representación son elementos inseparables en su investigación, ya que la pasión no es mera interioridad sino un sistema de signos posible. Este texto funciona como una segunda introducción porque los trabajos que le siguen desentrañan las pasiones desde diferentes ángulos.

En "Pasiones antiguas: el yo colérico", Mario Vegetti hace un listado de las pasiones antiguas, donde la ira ocupa un lugar especial. Describe el tratamiento de las pasiones como mera interioridad, lejos de las instituciones: iglesia, estado, escuela, que funcionan como disgregadoras del universo pasional. "El amor, pasión absoluta" de Mariateresa Fumagalli establece el vínculo entre el amor absoluto y lo divino. Como ejemplos: la leyenda de Tristán e Isolda y la historia de Abelardo y Eloísa. Mario Galzigna escribe en "El psiquiatra y el libertino": "La cúspide del discurso libertino se alcanza cuando el estremecimiento de la alteridad se conjuga con el reconocimiento del otro". Si el erotismo en Sade es violencia, el amor es una experiencia personalizada, que huye de la destrucción. La mirada clínica tiene –según este trabajo– la esperanza de transformar el excedente pasional en pasiones moderadas: "No más delirio tumultuoso sino sentimiento razonable".

Para completar el muy interesante panorama que presenta este libro, es necesario al menos nombrar el resto de los artículos: "La pasión del hombre moderno: el amor a sí mismo" de Elena Pulcini, "La pasión del amor y la escritura romántica" de Antonio Prete, "La pasión de la diferencia" de Adriana Cavarero, "El héroe trágico, o la pasión del dolor" de Nadia Fusini y "El rojo, el negro, el gris: el color de la modernas pasiones políticas" de Remo Bodei.

El lector encontrará una confrontación heteróclita, que le confiere dignidad filosófica o estética a los discursos sobre las pasiones. Pasiones antiguas y modernas, similitudes o diferencias no son elementos para arrojar explicaciones definitivas sino como intento para abrir el juego de la experiencia pasional del ser: desde el paraíso hasta el mismísimo infierno.♣

LAS PALABRAS Y LAS COSAS





UN ALTAR PARA LA MADRE
Ferdinando Camon
Trad. Antonio Aliberti
Losada
Buenos Aires, 1998
144 págs. $ 12

por Sylvia Iparraguirre

"Nuestro mundo no tenía nada que ver con el resto del mundo. Funcionaba por su cuenta y era inmortal." Así se nombra, en las primeras páginas de la novela, la escondida región de Padua, cerca de Montagnana, en la que habitan los campesinos que Ferdinando Camon pone en su historia. Como en ese lugar, los personajes no hablan el italiano, sino dialecto. El narrador dice: "Escribo estas cosas en italiano, o sea las traduzco a otra lengua. A quien no le es permitido usar su propia lengua no puede ser feliz ni sentirse libre". La condición de esta historia es, por lo tanto, el destierro de un lugar originario y la traición a la lengua materna; el recuerdo de la madre que ha muerto debe pasar por la traducción para manifestarse. Es la condición de su existencia; doble duelo que la misma escritura intentará suturar.

Si el significado de lo materno –y éste es el centro de la novela– está íntimamente ligado a la nostalgia del espíritu por la materia, este libro es su símbolo. Dentro de la familia campesina, anónima, que habita *Un altar para la madre*, el narrador es el hijo ilustrado; el que, desde la orfandad, escribe en un intento de restituir aquel primer lazo con la vida. Pasado a imágenes, el ámbito recreado por Camon se asocia con algunas películas de los hermanos Taviani, *Caos* por ejemplo o *La noche de San Lorenzo*. La simplicidad del texto es aparente. Siguiendo una obsesión de reescritura que ya había practicado en sus dos primeras novelas –*El quinto estado* y *La vida eterna*, de 1970 y 1972–, Camon la corrigió, parece, diecinueve veces. Esta trilogía forma lo que el autor llama "el ciclo de las últimas" porque con ellas intentó describir el final de la civilización campesina.

La novela se abre con la escena del féretro de la madre llevado en hombros por los hijos y el marido hacia el pequeño cementerio del pueblo. En la atmósfera hay un aire que recuerda vagamente a *Mientras agonizo*, de William Faulkner. Pero en Camon, la escritura es ascética. Surgiendo de esa escena base, va desenvolviéndose en una espiral que, a partir del mundo más concreto, llega hasta la hondura más profunda de la pérdida. Este texto de la orfandad no es, sin embargo, un texto sombrío. Como en la tradición ancestral de los ciclos naturales –las cosechas, las estaciones, la vida y la muerte–, la narración recoge imparcialmente la continuidad de la vida y culmina en la celebración de la muerta en el lugar más apropiado: un altar que construye el padre. Al principio son las estrategias contra el olvido, el intento de recuperar una imagen que la ausencia ha comenzado a borrar. El narrador hace ampliar una fotografía: la mujer borrosa, joven y sonriente, en ese retrato enviado al padre cuando estaba en el servicio militar, ha perdido por completo los rasgos: no es la madre. Poco a poco se reconstruyen los gestos, la mirada, las actitudes –la mujer con un pañuelo en la cabeza, sentada al mediodía en medio del trigo– y las escasas palabras. El lenguaje de los campesinos es parco, casi inexistente, dice verdades primarias que básicamente niegan todo tipo de destrucción. Para esta familia en los límites de dos culturas, es natural que la guerra no debería existir. El padre, reclutado a la fuerza durante la segunda guerra mundial, se negó a matar a un hombre de quien ignoraba por completo por qué era su enemigo. Para la misma época, la madre, en un acto espontáneo y casi automático, da refugio a un fugitivo de los alemanes.

Un altar para la madre es una novela "arcaica", enraizada en el mito, imbuida de un cristianismo primitivo que rodea a unos seres que no tienen nada ni ambicionan nada, pero que no están idealizados por Camon. Son como son y se muestran en sus actos, en los que se percibe algo como de Tolstoy. Reivindican el respeto por todo lo viviente y la premisa fundamental de no causar sufrimiento. Dice el narrador: "Un hombre estaba por matar a un perro y su hijo le rogaba: Mátalo pero no le hagas daño. Aquí hay algo de que debo aprender".

Camon ha realizado una tarea casi imposible: restituir por medio del máximo artificio –la escritura– un mundo natural e intocado al que cualquier "intención" literaria puede malograr. El resultado es una novela no transferible a una reseña: una experiencia que se revela sólo en la lectura. Nacido en 1935, Ferdinando Camon no es un descubrimiento reciente. Pasolini prologó una de sus primeras novelas, Sartre las hizo publicar en Francia, Raymond Carver dijo de este libro: "Una obra de arte sublime".♣





NOTICIAS DEL MUNDO

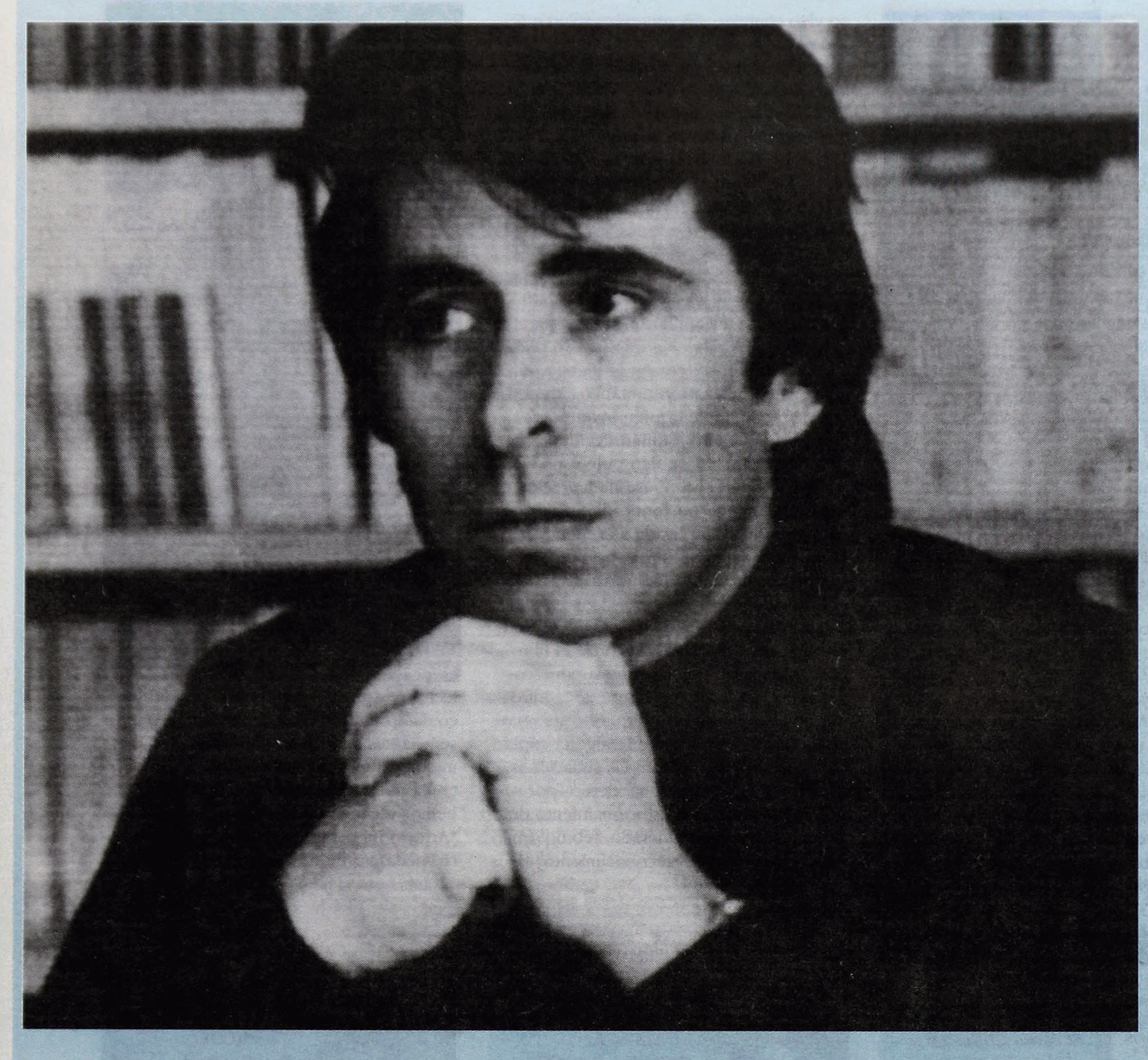
George Orwell (foto) ya tiene *Obras completas*: se trata de una minuciosa edición en veinte lujosos volúmenes (Peter Davison asistido por Ian Angus y Sheila Davison) que incluye todos los ensayos, artículos de periódicos, reseñas de libros, cartas y notas que alguna vez Orwell escribió. Todos los textos han sido "restaurados" y ahora pueden leerse con incluso las frases y palabras que, alguna vez, nerviosos y apurados editores cortaron de la prosa de Orwell. ¿Está la obra de Orwell a la altura de una empresa editorial tan vasta? Por supuesto que sí, no sólo por tratarse de una de las mejores prosas en inglés del siglo, sino por la pasión por la verdad que Orwell siempre sostuvo.

El genial, el amado Thomas M. Disch (autor de *Campo de concentración* y de *Los genocidas*, entre otros sombríos títulos de la ciencia ficción americana) acaba de publicar *Los sueños de los que estamos hechos* (The Free Press), una colección de notas y comentarios ácidos sobre las relaciones entre la ciencia ficción y la cultura americana, que ha incorporado como "verdades" las propuestas del género, lo que tal vez explique la hegemonía norteamericana en este rubro. Y también, tal vez, por qué los "estudios culturales" americanos han encontrado en el cuerpo de la ciencia ficción palabras para explicar el presente. Además, sus comentarios sobre escritores como H. G. Wells o Philip K. Dick son infalibles e iluminadores. No hace falta más para esperar con ansias la traducción de este librito.

Tres años después de su muerte, Stephen Spender no descansa en paz. El americano David Leavitt publicó, hace algunos años, su extraordinaria novela *Mientras Inglaterra duerme* en Londres, previendo que podía ser mejor recibida que en su propio país, habida cuenta del moralismo que suele dominar las mentes de los patrones de la literatura americana. Se recordará el escándalo que se suscitó cuando el poeta Stephen Spender, hoy muerto, acusó a Leavitt de plagio y de inmoralidad. Un acuerdo extrajudicial obligó a la editorial Penguin a retirar de circulación y a destruir todos los ejemplares de la primera edición. La segunda edición (norteamericana) incluyó un falso prólogo de Leavitt y suprimió los fragmentos objetados por el poeta. Hoy, esa segunda edición llega a Londres, donde será publicada por Abacus, uno de los sellos de la casa Little, Brown and Co.

La importancia de llamarse de cierto modo y no de otro parece encerrar uno de los más evidentes secretos de la trascendencia. ¿Hubiera logrado *El gran Gatsby* convertirse en lo que es, de haber insistido Scott Fitzgerald (foto) con *The High Bouncing Lover* como título original para su novela? ¿Cómo se consideraría *La tierra baldía* si T.S. Eliot se hubiese empacado con *He Do The Police In Different Voices*? Joseph Heller, en una *memoir* de reciente aparición, explica los verdaderos motivos que lo llevaron a publicar su célebre novela como *Catch-22* en vez del original *Catch-18*. Heller cuenta que después de haber entregado el manuscrito a la editorial, descubrió que entre las novedades que llegarían a las librerías se encontraba una novela de Leon Uris llamada *Mila 18*. Alejado de las disquisiciones polifónicas que ocupaban a Eliot y del romanticismo bello y maldito de Fitzgerald, pero preocupado por la posible confusión ("¿Tiene esa novela No-sé-cuánto18?"), Heller decidió sumarle cuatro.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS





UN ALTAR PARA LA MADRE
Ferdinando Camon
Trad. Antonio Aliberti
Losada
Buenos Aires, 1998
144 págs. $ 12

por Sylvia Iparraguirre

"Nuestro mundo no tenía nada que ver con el resto del mundo. Funcionaba por su cuenta y era inmortal." Así se nombra, en las primeras páginas de la novela, la escondida región de Padua, cerca de Montagnana, en la que habitan los campesinos que Ferdinando Camon pone en su historia. Como en ese lugar, los personajes no hablan el italiano, sino dialecto. El narrador dice: "Escribo estas cosas en italiano, o sea las traduzco a otra lengua. A quien no le es permitido usar su propia lengua no puede ser feliz ni sentirse libre". La condición de esta historia es, por lo tanto, el destierro de un lugar originario y la traición a la lengua materna; el recuerdo de la madre que ha muerto debe pasar por la traducción para manifestarse. Es la condición de su existencia; doble duelo que la misma escritura intentará suturar.

Si el significado de lo materno –y éste es el centro de la novela– está íntimamente ligado a la nostalgia del espíritu por la materia, este libro es su símbolo. Dentro de la familia campesina, anónima, que habita *Un altar para la madre*, el narrador es el hijo ilustrado; el que, desde la orfandad, escribe en un intento de restituir aquel primer lazo con la vida. Pasado a imágenes, el ámbito recreado por Camon se asocia con algunas películas de los hermanos Taviani, *Caos* por ejemplo o *La noche de San Lorenzo*. La simplicidad del texto es aparente. Siguiendo una obsesión de reescritura que ya había practicado en sus dos primeras novelas –*El quinto estado* y *La vida eterna*, de 1970 y 1972–, Camon la corrigió, parece, diecinueve veces. Esta trilogía forma lo que el autor llama "el ciclo de las últimas" porque con ellas intentó describir el final de la civilización campesina.

La novela se abre con la escena del féretro de la madre llevado en hombros por los hijos y el marido hacia el pequeño cementerio del pueblo. En la atmósfera hay un aire que recuerda vagamente a *Mientras agonizo*, de William Faulkner. Pero en Camon, la escritura es ascética. Surgiendo de esa escena base, va desenvolviéndose en una espiral que, a partir del mundo más concreto, llega hasta la hondura más profunda de la pérdida. Este texto de la orfandad no es, sin embargo, un texto sombrío. Como en la tradición ancestral de los ciclos naturales –las cosechas, las estaciones, la vida y la muerte–, la narración recoge imparcialmente la continuidad de la vida y culmina en la celebración de la muerta en el lugar más apropiado: un altar que construye el padre. Al principio son las estrategias contra el olvido, el intento de recuperar una imagen que la ausencia ha comenzado a borrar. El narrador hace ampliar una fotografía: la mujer borrosa, joven y sonriente, en ese retrato enviado al padre cuando estaba en el servicio militar, ha perdido por completo los rasgos: no es la madre. Poco a poco se reconstruyen los gestos, la mirada, las actitudes –la mujer con un pañuelo en la cabeza, sentada al mediodía en medio del trigo– y las escasas palabras. El lenguaje de los campesinos es parco, casi inexistente, dice verdades primarias que básicamente niegan todo tipo de destrucción. Para esta familia en los límites de dos culturas, es natural que la guerra no debería existir. El padre, reclutado a la fuerza durante la segunda guerra mundial, se negó a matar a un hombre de quien ignoraba por completo por qué era su enemigo. Para la misma época, la madre, en un acto espontáneo y casi automático, da refugio a un fugitivo de los alemanes.

Un altar para la madre es una novela "arcaica", enraizada en el mito, imbuida de un cristianismo primitivo que rodea a unos seres que no tienen nada ni ambicionan nada, pero que no están idealizados por Camon. Son como son y se muestran en sus actos, en los que se percibe algo como de Tolstoy. Reivindican el respeto por todo lo viviente y la premisa fundamental de no causar sufrimiento. Dice el narrador: "Un hombre estaba por matar a un perro y su hijo le rogaba: Mátalo pero no le hagas daño. Aquí hay algo de que debo aprender".

Camon ha realizado una tarea casi imposible: restituir por medio del máximo artificio –la escritura– un mundo natural e intocado al que cualquier "intención" literaria puede malograr. El resultado es una novela no transferible a una reseña: una experiencia que se revela sólo en la lectura. Nacido en 1935, Ferdinando Camon no es un descubrimiento reciente. Pasolini prologó una de sus primeras novelas, Sartre las hizo publicar en Francia, Raymond Carver dijo de este libro: "Una obra de arte sublime".♣



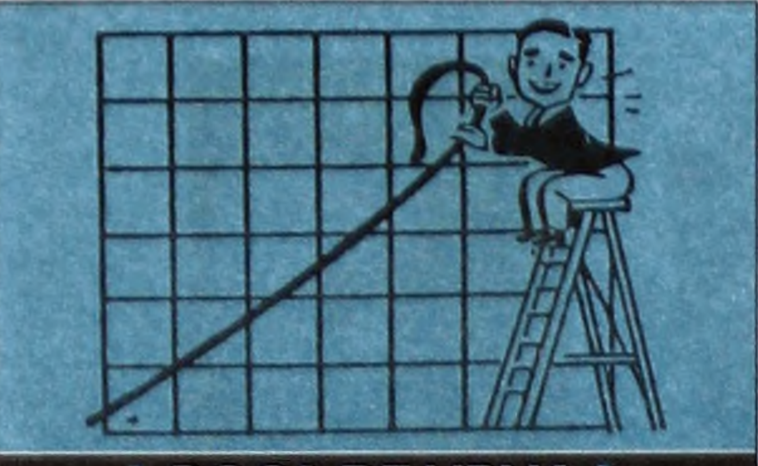
NOTICIAS DEL MUNDO

George Orwell (foto) ya tiene *Obras completas*: se trata de una minuciosa edición en veinte lujosos volúmenes (Peter Davison asistido por Ian Angus y Sheila Davison) que incluye todos los ensayos, artículos de periódicos, reseñas de libros, cartas y notas que alguna vez Orwell escribió. Todos los textos han sido "restaurados" y ahora pueden leerse con incluso las frases y palabras que, alguna vez, nerviosos y apurados editores cortaron de la prosa de Orwell. ¿Está la obra de Orwell a la altura de una empresa editorial tan vasta? Por supuesto que sí, no sólo por tratarse de una de las mejores prosas en inglés del siglo, sino por la pasión por la verdad que Orwell siempre sostuvo.

El genial, el amado Thomas M. Disch (autor de *Campo de concentración* y de *Los genocidas*, entre otros sombríos títulos de la ciencia ficción americana) acaba de publicar *Los sueños de los que estamos hechos* (The Free Press), una colección de notas y comentarios ácidos sobre las relaciones entre la ciencia ficción y la cultura americana, que ha incorporado como "verdades" las propuestas del género, lo que tal vez explique la hegemonía norteamericana en este rubro. Y también, tal vez, por qué los "estudios culturales" americanos han encontrado en el cuerpo de la ciencia ficción palabras para explicar el presente. Además, sus comentarios sobre escritores como H. G. Wells o Philip K. Dick son infalibles e iluminadores. No hace falta más para esperar con ansias la traducción de este librito.

Tres años después de su muerte, Stephen Spender no descansa en paz. El americano David Leavitt publicó, hace algunos años, su extraordinaria novela *Mientras Inglaterra duerme* en Londres, previendo que podía ser mejor recibida que en su propio país, habida cuenta del moralismo que suele dominar las mentes de los patrones de la literatura americana. Se recordará el escándalo que se suscitó cuando el poeta Stephen Spender, hoy muerto, acusó a Leavitt de plagio y de inmoralidad. Un acuerdo extrajudicial obligó a la editorial Penguin a retirar de circulación y a destruir todos los ejemplares de la primera edición. La segunda edición (norteamericana) incluyó un falso prólogo de Leavitt y suprimió los fragmentos objetados por el poeta. Hoy, esa segunda edición llega a Londres, donde será publicada por Abacus, uno de los sellos de la casa Little, Brown and Co.

La importancia de llamarse de cierto modo y no de otro parece encerrar uno de los más evidentes secretos de la trascendencia. ¿Hubiera logrado *El gran Gatsby* convertirse en lo que es, de haber insistido Scott Fitzgerald (foto) con *The High Bouncing Lover* como título original para su novela? ¿Cómo se consideraría *La tierra baldía* si T.S. Eliot se hubiese empacado con *He Do The Police In Different Voices*? Joseph Heller, en una *memoir* de reciente aparición, explica los verdaderos motivos que lo llevaron a publicar su célebre novela como *Catch-22* en vez del original *Catch-18*. Heller cuenta que después de haber entregado el manuscrito a la editorial, descubrió que entre las novedades que llegarían a las librerías se encontraba una novela de Leon Uris llamada *Mila 18*. Alejado de las disquisiciones polifónicas que ocupaban a Eliot y del romanticismo bello y maldito de Fitzgerald, pero preocupado por la posible confusión ("¿Tiene esa novela No-sé-cuánto18?"), Heller decidió sumarle cuatro.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en Balzac Libros de Belgrano

Ficción

1. El alquimista
Paulo Coelho (Planeta, $ 14)

2. La hija del caníbal
Rosa Montero (Espasa Calpe, $ 19)

3. La identidad
Milan Kundera (Tusquets, $ 15)

4. Cuentos para pensar
Jorge Bucay (Nuevo Extremo, $ 18)

5. La mujer que se estrellaba contra las puertas
Roddy Doyle (Norma, $ 18)

6. La velocidad de las cosas
Rodrigo Fresán (Tusquets, $ 19)

8. Eminencia
Morris West (Vergara, $ 16)

9. Piazza d'Italia
Antonio Tabucchi (Anagrama, $ 15)

10. Otoño azteca
Gary Jennings (Planeta, $ 24)

No ficción

1. ¿En qué creen los que no creen?
Umberto Eco (Planeta, $ 15)

2. Homo videns, la sociedad teledirigida
Giovanni Sartori (Taurus, $ 20)

3. El héroe de las mil caras
Joseph Campbell (Fondo de Cultura Económica, $ 15)

4. El barrio de Belgrano
Alberto Córdoba (Planeta, $ 8)

5. La masonería
Emilio Corbière (Sudamericana, $ 23)

6. Santiago de Liniers
Paul Groussac (El Elefante Blanco, $ 21)

7. La aldea local
Tomás Abraham (Eudeba, $ 22)

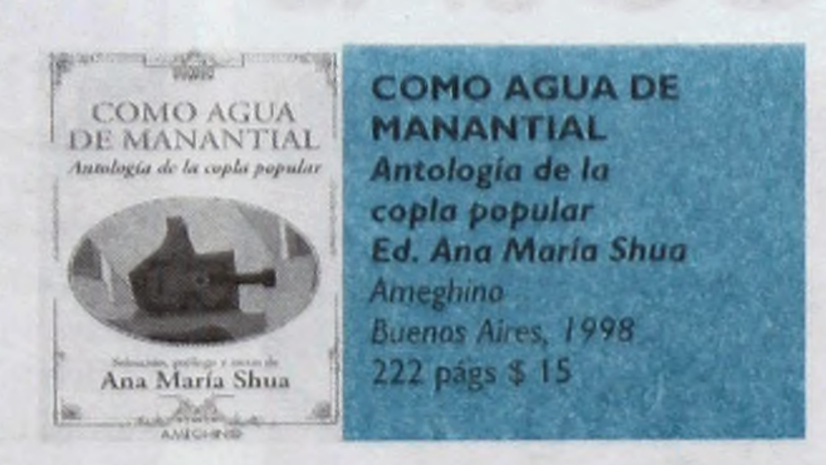
8. Los celtas
Rosapini Reynolds (Continente, $ 15,90)

9. A salto de mata
Paul Auster (Anagrama, $ 27)

10. Hablando con el cielo
James Van Praagh (Atlántida, $ 15)

¿Por qué se venden estos libros?
"Los libros más vendidos no escapan a las tendencias generales de las restantes librerías de Capital Federal" dice Martín Preusche, titular de **Librería Balzac**. "A pesar de eso, Belgrano mantiene una línea más arriesgada a la hora de comprar respecto de otros barrios. Un ejemplo de esto es la buena salida de autores como Rodrigo Fresán, Antonio Tabucchi, Roddy Doyle y Alberto Laiseca –que con su libro *Los sorias*, de $ 140, tuvo una demanda imprevista a sólo un mes de su lanzamiento– lo que demuestra la diversidad y el poder adquisitivo de la zona. En el rubro no ficción, el público se interesa por temas referidos a la comunicación, antropología y espiritualidad".

Tortitas de manteca



COMO AGUA DE MANANTIAL
Antología de la copla popular
Ed. Ana María Shua
Ameghino
Buenos Aires, 1998
222 págs. $ 15

por Daniel Link

Lo "popular" es hoy un misterio tan inaccesible como la Trinidad en la Edad Media. Con gran precisión y claridad Ana María Shua reconoce como literatura popular "a la que es anónima, de transmisión oral, la que recorre el idioma y a veces el mundo, pasando de boca en boca, sin que nadie sepa de dónde salió". Tiene razón: lo demás es abrir la ventana a discusiones tan estériles como irrelevantes. En ese lugar de maravilla donde no hay autores, ni editores, ni críticos, ni escuelas, dice Ana María Shua, allí, en la copla popular, la poesía florece. Son flores silvestres, como las inscripciones de los carros que Borges admiró alguna vez hasta la herejía, comparando sus hallazgos a los mejores tesoros de Mallarmé.

En su introducción Shua también compara coplas y poemas. A cualquier Quevedo (al fin de cuentas, tan "literario" como Góngora, mal que le pese), la copla popular opone la misteriosa y sutil –y, sobre todo, abstracta– sentencia: "Como no vives tú en mí / vivo en ti, mas no contigo, / y hasta no vivo conmigo / porque vivo sólo en ti". ¿No es ese el único umbral que todo poeta debería tener en cuenta? ¿No es acaso eso lo menos que se le puede pedir a un poema (en su funcionamiento, en su economía, en su sencillez y en su potencia)?

La recopilación realizada por Shua atesora joyas espléndidas y raras. Una cierta censura (que Shua reconoce en su "Introducción") ha expulsado las coplas obscenas, o libertinas, o misóginas (lo que es una pena: nunca está de más llevar a las aulas las más atroces excrecencias del sentido común popular, precisamente para desmontarlas). No importa: lo que queda también se lee con la dicha que provoca el hallazgo instantáneo, irrepetible e irrecuperable: ¿quién inventa los chistes de elefante?, ¿quién decide las coplas de la cancha?, ¿quién pule esos versos de amor? Nadie. Y ese nadie es lo que queda como trasfondo de una cierta ética propietaria aplicada a la literatura. Lo que queda es ese territorio de nadie (y por lo tanto de todos): una utopía –digámoslo– libertaria.

Shua (como Cortázar en *Rayuela*) suministra instrucciones para recorrer el libro: está el itinerario escolar (que supone como primera medida la lectura de la introducción), el itinerario cómplice (que recomienda la memorización de alguna copla de amor para repetirla en las situaciones oportunas), el itinerario moderno (por supuesto: es análogo al funcionamiento del zapping). Hay otro itinerario, febril y obsesivo, que es el del reconocimiento: el lector se apresura a leer, a recuperar una copla aprendida alguna vez. Para evitar semejantes ansiedades, Shua ubica al comienzo la terrible, la carnal y fascinante copla que todos (absolutamente todos) hemos recibido como don alguna vez: "Arrorró mi nene / arrorró mi sol, / arrorró pedazo / de mi corazón". ♣


ANA MARÍA SHUA, COPLERA

PASTILLAS RENOME

por Claudio Zeiger



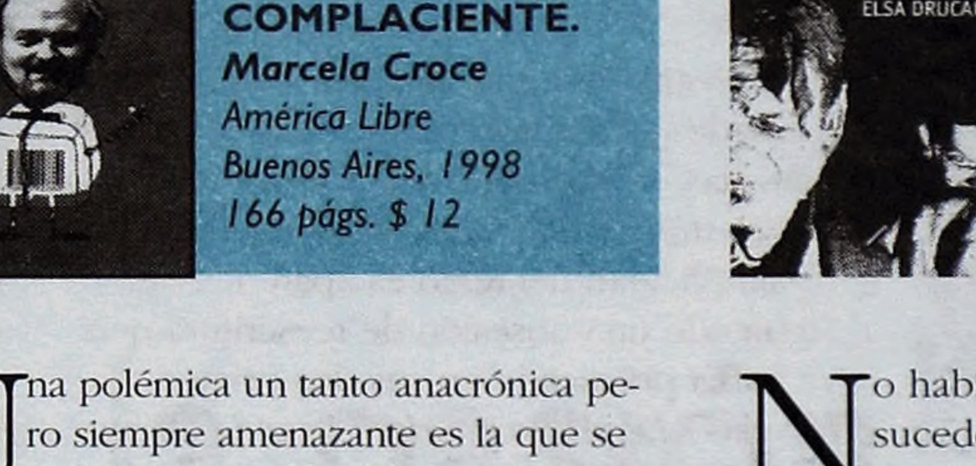
REGUEROS DE TINTA.
El diario Crítica en la década de 1920.
Sylvia Saítta
Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 1998
316 págs. $ 22

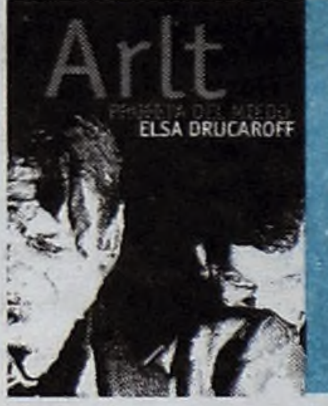
Los medios gráficos suelen convertirse en objeto de estudio cuando se da una de las dos condiciones siguientes: que haya dejado de aparecer o que haya ejercido una fuerte influencia en el campo del periodismo y las letras. En el caso del diario *Crítica* se cumplieron ambas condiciones. Es cierto que el diario y la figura de su creador, Natalio Botana, se fueron volviendo míticos con el paso del tiempo, pero no menos cierto es –y este libro de Sylvia Saítta lo demuestra en forma concluyente– que la realidad del medio y los hombres que lo hicieron estuvieron a la altura del mito. Hay dos maneras de abordar el fenómeno de *Crítica* (definido como una suerte de "tábano infernal" destinado a aguijonear la conciencia ciudadana a partir de su aparición en 1913), que también son dos maneras de leer *Regueros de tinta*: como un capítulo central de la historia cultural de las primeras décadas del siglo en la Argentina, y también como un episodio de la poco frecuentada historia del periodismo escrito en nuestro país. Saítta explica que este libro fue inicialmente su tesis de doctorado y, efectivamente, están a la vista todas las marcas del género tesis: la precisión de las notas, la bibliografía de consulta general y específica al alcance del lector. De estilo un tanto adusto, es sin embargo un ensayo que no deja cabos sueltos: un meritorio libro de investigación que no cede a la fascinación de su objeto, pero que lo asedia con seriedad y respeto.



OSVALDO SORIANO: EL MERCADO COMPLACIENTE.
Marcela Croce
América Libre
Buenos Aires, 1998
166 págs. $ 12

Una polémica un tanto anacrónica pero siempre amenazante es la que se insinúa en este libro de ensayos sobre los libros de Osvaldo Soriano: la confrontación entre éxito editorial y consagración universitaria. En el caso concreto de Soriano, Marcela Croce (licenciada en Letras, docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras) considera que "es el éxito editorial el que esgrime Soriano para defenderse de la indiferencia de los profesores universitarios que no incluyen sus obras en los programas de estudio". Más allá de si esto es así o siempre fue así (Beatriz Sarlo, por ejemplo, incluyó hace unos años novelas de Soriano en el seminario "Literatura bajo la dictadura militar"), pareciera que hay poéticas que se han organizado a partir de estas posiciones de los escritores respecto del mercado y la Academia. Nada se dice sobre las poéticas emanadas de la Academia, que vendrían a confrontar con las otras. En los sucesivos capítulos que enfocan las novelas y crónicas de Soriano, poco queda de esa tesis central enunciada bajo el título de "el mercado complaciente": más bien parece un sayo que se coloca a Soriano, como si él hubiera sido el responsable (peor aún: el culpable) de vender muchos libros, y como si la estética de Soriano emanara de los medios en los que trabajaba. En definitiva, una idea un poco anticuada de mercado, cuyo carácter "complaciente" se da por sentado sin mayores explicaciones. El libro, vigoroso en su capacidad de análisis y excedido en su profusión de hipótesis, tiende a escamotear la relación de una literatura con su público.





ARLT, PROFETA DEL MIEDO.
Elsa Drucaroff
Catálogos
Buenos Aires, 1998
464 págs. $ 23

No había sucedido. Pero tenía que suceder. Y ha sucedido: la perspectiva de la crítica de "género" ha llegado a la obra de Roberto Arlt. Cómo no, con esos noviazgos sucios de sala de estar, con la suegra en otra habitación, intuyendo las torcidas intenciones de los novios. Cómo no, con esos personajes masculinos que se sienten ahogados por esposas que sólo quieren convertirse en pequeñas propietarias. El comienzo del libro de Elsa Drucaroff (crítica literaria, investigadora) es un tanto intimidante, bastante abrupto: "Vamos a leer la narrativa de Roberto Arlt desde el Orden de Géneros", explica. Y sigue: "Observando desde allí, pero no desde cualquier posición allí adentro: proponemos una lectura femenina, no porque provenga de un cuerpo biológicamente sexuado sino porque se coloca desde la zona marginal, oscura, infamada, de la resistencia". Tras semejante declaración de principios, la autora se abalanza sobre dos libros, *El jorobadito* y *El amor brujo*, personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y algunas aguafuertes. El resultado es un análisis textual que cruza el registro crítico de género con un estilo ameno y fluido, con una buena dosis de humor para enfocar a uno de los autores más estudiados de la narrativa argentina. Después de leer este libro, uno tiende a pensar que Arlt no dejaba de ser un machista rematado en lo que hace a la moral sexual, pero su inconformismo y su comprensión del alma femenina lo hacían encantador.

Las pequeñas pasiones



JOSÉ DONOSO: VOCES DE LA MEMORIA
Esther Edwards
Sudamericana
Santiago de Chile, 1997
336 páginas, $ 19

por Claudio Zeiger

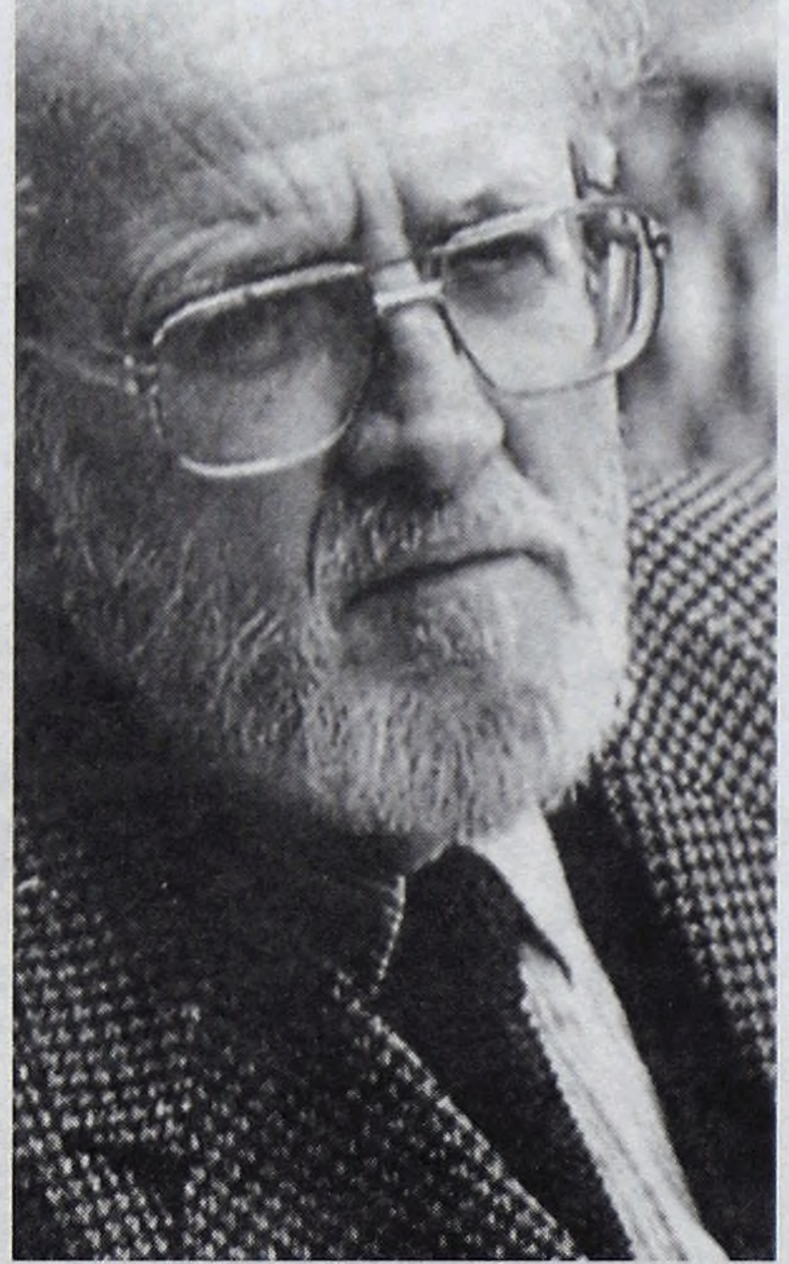
En 1949, cuando José Donoso estaba a punto de viajar a Estados Unidos con una beca, el escritor en ciernes y la autora de este libro tuvieron una áspera discusión alrededor de un tema trascendente. Él le había preguntado qué esperaba de la vida, y ella, que apenas pasaba los veinte años, le contestó que quería vivir un gran amor. Él se burló. Incluso se enojó: "Oye, tú eres redonda de tonta" le dijo. "No hay grandes amores, no hay pasiones. ¡Qué cosa más ridícula! La literatura barata se te ha ido a la cabeza". Y repentinamente, tras negar el amor, él le propuso que se casaran. Pero ella lo rechazó precisamente porque él no creía en los grandes amores.

Muchos años después, y cuatro antes de su muerte, que ocurrió en diciembre de 1996, Donoso citó a Esther Edwards para pedirle que escribiera un libro sobre él, en el que ella finalmente contaría esa lejana discusión sobre el amor. Se conocían desde la temprana juventud y él le propuso una serie de conversaciones atenta a los detalles personales, las anécdotas, las historias de vida y la familia. Y así lo hizo. Edwards, que fue agregada cultural de Chile en la Argentina, se desempeñó en muchas actividades culturales: el periodismo, la publicidad y la labor editorial. Como narradora, no oculta en ningún momento su devoción por Donoso, por su inteligencia y por su obra, y deja en una penumbra exquisita si esa devoción no se deslizó más de una vez hacia el lado del amor. A pesar de todo, inclusive a pesar de su título tan envarado, la fluidez narrativa de *José Donoso: Voces de la memoria* no suena a biografía autorizada, sobre todo porque no tiene necesidad de moverse en la antinomia moderna y sensacionalista entre lo autorizado y lo no autorizado. La suya es una voz familiar y amistosa, en todo caso más naturalizada que autorizada. Inclusive, más que una biografía –género al que en realidad se acerca pasada la mitad del libro– es una narración que enhebra recuerdos, historias familiares, viajes y semblanzas de los ambientes artísticos recurriendo a técnicas literarias, a diálogos y remates.

La biógrafa conoció a Pepe, como le decían todos los conocidos, en la proximidad que da compartir un viaje en auto a una casa de campo, y lo primero que le llamó la atención, cuando él en poco tiempo le contó su vida, fue su "voz pequeña e irresoluta, cierta tartamudez no muy adecuada para el idioma castellano-chileno, voz que de pronto se perdía, para retomar en una emisión vacilante, como si él estuviera hurgando en los recodos de su mente en busca del término o la expresión adecuados". Pero a pesar de todo, ella quedó cautivada. "Su historia era vívida e interesante y merecía el esfuerzo de seguirlo a través de esa vocalización un tanto laberíntica".

José Donoso, se cuenta en este libro, recibió una educación anglosajona en un colegio de férrea disciplina, donde el humanismo y el rugby se daban la mano. Pero él fue un pésimo alumno, y para eludir los deportes, vivía en la enfermería donde mataba las horas leyendo. También se habla de su obsesión por la familia materna, los Yáñez, poblada de personajes extravagantes, y de sus ansias por viajar antes que por trabajar.

La narración fluye sin problemas hasta



la década del sesenta, cuando Donoso empieza a vivir las mieles del boom (cabe recordar que escribió *Historia personal del boom* en 1972) y, en un movimiento descendente, el libro toma una distancia mayor de los acontecimientos, comienza a teñirse de aires protocolares, de los oropeles de la consagración literaria. Los capítulos se vuelven más cortos y secos, casi ecos. Quizá sea así porque en definitiva es una narración arraigada en una época pre boom, pre años sesenta, con la virtud de mostrar a Donoso –que para las últimas generaciones de narradores chilenos se había convertido en un venerable profesor de barba blanca cargado de premios– sumergido en batallas literarias y personales entonces de incierto resultado.♣





INFANTILES

Uno de los grandes problemas de los libros para niños es el público, o mejor dicho: la conciencia del escritor de que escribe para ellos y actúa en consecuencia. Al explicarlo todo, terminan resultando soporíferamente tontos. Afortunadamente, cuando Gustavo Roldán decidió escribir *Dragón* (Sudamericana, 80 páginas, $ 14) no tuvo la menor intención de sonar didácticamente correcto. Por eso, su mayor acierto es su preocupación por contar la historia. Que esa historia resulte luego atractiva para los chicos, parecería ser un efecto secundario. Es ahí donde se verifica la habilidad del autor para escribir en el peligroso filo del compromiso con la historia, por un lado, y que pueda ser entendido, por otro. Roldán descarta la figura tradicional del dragón malvado para crear una nueva mitología en la que los dragones aparecen como creadores del mundo, como seres buenos preocupados por sus criaturas. A través de distintas entradas –que no tienen estructura de cuentos– el autor describe a estos seres en sus distintos aspectos: maldiciones, bendiciones, sueños, juegos y secretos, además de las historias y costumbres que se desprenden de ellos, y las enseñanzas que podrían deducirse, pero que no son planteados con un objetivo ni en una forma didáctica (en el sentido más peyorativo del término). Los dibujos de Luis Scafati colaboran a crear este clima de un mundo aparte encerrado sobre sí mismo, con sus propias normas de funcionamiento.

Otros mundos también, son los que visita Omayra, en *El mar en la piedra* de Lucía Lagarione (Alfaguara, 108 páginas, $ 12). La protagonista de esta historia, una niña negra, es transportada de manera misteriosa por una piedra verde a un lugar indeterminado en 1788, con piratas, esclavos, islas desiertas y personajes con títulos nobiliarios. Omayra, sin demasiadas preocupaciones por volver a su casa, se instala en un primer momento en una isla llamada Libertalia, donde blancos y negros se encuentran en igualdad de condiciones. Poco tiempo transcurrirá hasta que alguien quiebre las reglas y se desate una batalla en la isla que pone en juego los valores de comunidad que se venían manteniendo hasta el momento. Omayra y Shako, un negro liberto, consiguen escapar para ser nuevamente capturados y vendidos para trabajar en el campo. Omayra es comprada por una pareja que le encarga el cuidado de sus hijos, pero la protagonista -que no se siente bien allí- espera que su amigo Shako venga en su ayuda. La historia resulta extraña, en el sentido de que Omayra no se pregunta por su casa, a la que nunca intenta regresar, sino que se dedica de lleno a las aventuras, lo que hace el relato muy entretenido.

Pablo Mendívil

El intelectual y el Estado



NOTICIAS HISTÓRICAS ...
Juan María Gutiérrez
Universidad Nacional de Quilmes
Bernal, 1998
628 páginas, $ 25

por Santiago Llach

En una tarea coherente y saludable, en el marco de la colección La Ideología Argentina dirigida por Oscar Terán, la Universidad de Quilmes viene reeditando textos mayores y menores del pensamiento local; desde el periódico comunista-anárquico *La voz de la mujer*, hasta escritos de Alberdi y Sarmiento. Los textos elegidos, casi todos del siglo XIX, señalan la voluntad de rastrear los movimientos fundacionales de la producción ideológica argentina. El libro de Juan María Gutiérrez encaja con exactitud en esta intención, porque detrás de la abrumadora selección de documentos que historian la educación superior porteña desde 1767 a 1821 (muchos de ellos sólo atractivos para el especialista), emerge toda una serie de temáticas más interesantes en torno a la formación de la clase intelectual.

Gutiérrez, integrante de la llamada generación romántica del '37, fue rector de la Universidad de Buenos Aires entre 1861 y 1873. Fue en este período que escribió esta historia minuciosa de la institución que dirigía: no es casual, entonces, que esa historia se vea coronada de manera indirecta por su propia figura. Como bien señala el prólogo impecable de Jorge Myers, el hilo conductor del texto es la transformación de una elite letrada colonial (impregnada por valores de antiguo régimen), en una clase dirigente republicana y moderna (la de los viejos unitarios como Rivadavia). Pero el relato de las reformas borbónicas y rivadavianas tiene como referencia implícita y permanente la propia empresa reformadora de Gutiérrez, en la cual los esforzados intentos anteriores servirán de ejemplo para el triunfo final del progreso.

Como la Comedia de Balzac y tantos otros, el proyecto literario educativo de Gutiérrez es un proyecto trunco. Pero es precisamente su condición de parte de un todo fracasado lo que amplía la lectura de las *Noticias históricas...* Hacia 1868, las posibilidades de éxito del modelo liberal no eran tan ciertas. La euforia de los inventores porteños de la nación se veía atenuada por un interior poblado de caudillos díscolos y por la Guerra de Secesión norteamericana, que agitaba los fantasmas del desmoronamiento de la experiencia yanqui y el retorno imperialista de las potencias coloniales. El proyecto que esboza Gutiérrez en su "Advertencia" contempla la historia de la educación superior en la Argentina como un primer paso. El segundo paso consistiría en un análisis del presente de esa educación en los países desarrollados. El tercer y último paso sería la elaboración de un plan de reforma para el país. Como se dijo, el proyecto quedó trunco. Lo que quedó fue una historia cultural de la revolución argentina, narrada desde una fe en el progreso lineal que se ve atravesada por las vacilaciones personales y políticas del momento histórico en que fue escrita.

El hecho de que el gobierno provincial porteño de Adolfo Alsina se hiciera cargo de los gastos editoriales sugiere que buena parte de la eficacia del discurso modernizador descansaba en una relación peculiar entre el intelectual y el Estado. Política y literatura: esa obsesión define la trayectoria de Gutiérrez. En esta prehistoria de la figura del intelectual-estadista que él mismo representaba, Gutiérrez interroga el pasado en busca de dos órdenes de cosas: héroes que funden su proyecto personal de un intelectual autónomo, y antecedentes culturales que fundamenten el proyecto político de su generación.♣

APÓCRIFOS

Querido Diario

Hace menos de un año Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese estrenaron la obra de teatro La Moribunda, *donde dos hermanas esperan la muerte de una tercera, la cantante lírica Kiri Te Kanawa. Desde entonces, en un persistente y elegante ejercicio de esquizofrenia, Urdapilleta lleva el diario íntimo de su personaje, Karren Te Kanawa. A continuación se reproducen algunos extractos de esos inéditos.*

por Alejandro Urdapilleta



A la casona vinieron muchos mendigos. A mí me encanta servirles té con leche o café con leche, algo que tenga leche con nata. A mí la nata me parece asquerosa, pero me dio curiosidad ver cómo los pobres tragaban algo tan repugnante.

La pobreza me parece divina. Tienen un color de piel tan lindo. Y unas crenchas espléndidas; porque a mí no me gusta la gente muy peinada... (*con otra birome*: robado un poco de Silvina Ocampo).

Hay de todo en las noches. "¡No debo dormir!", me digo. Retuerzo mis dedos para que duelan y no dormirme. Tejo unas líneas de cualquier tejido, da igual. Por un lado pienso que sería mejor si muriese de una vez. Estoy rendida, no doy más. Estoy cansada de llorar.

Es la guerra y llueve hace tres años continuados; miento, no tres años sino tres inviernos, uno tras otro, sin intervalos de otras estaciones, llueve y llueve, y truena, y llueve sin parar.

Hay mucho que hacer. Tuvimos discusiones tremendas con Kara. Me parece que está poseída. Ya le veo signos extraños. Sus ojos parecen como de ratón. Las mutaciones monstruosas están a la orden del día. Kara a veces parece un murciélago, y no sé si también tiene un poco de vampiro, o algo por el estilo. Está siempre yendo y viniendo como hipnotizada en su dolor. Amarga y seca. Se para a mirarme cuando tejo, o me espía desde la escalera. Está insoportable de pegajosa. Si me muevo, ella se mueve. Si canto, ella canta. Está esperando que le converse, pero no tengo nada que decirle. Ella quisiera que yo fuese igual a Kiri. A veces se cruza en mi camino y realmente me desafía, pero soy su hermana mayor y no voy a permitirle desplantes en esta casa a la chiquilina insolente. Es cierto que hay guerras y horrores y que probablemente estemos a punto de morir, pero no por eso voy a dejar que nada se derrumbe en mi interior. Trato de conservarme entera. Lo peor es no tener vestidos mejores, ropa interior, y extraño tanto mis anteojos. Veo todo borroso. Los perdí una vez cuando conseguí subir por la tubería de ventilación o algo así. No estaba tan mal con mis manos y todavía me respondían, así que me largué sola a buscar alimento, y encontré de golpe a los seres con caras de jabalíes y también a otra hueste con rostros de Sally Field en la Monja Voladora, que luchaban unos contra otros. En la refriega se me volaron los anteojos porque quedé en el medio. Después empeoró la artrosis deformante, por la humedad en las manos, y los problemas psíquicos derivados del encierro y la falta de luz solar.

¡Si viniese una oleada de amor refrescante! ¡Cómo anhelo que se despierte Dios y nos mire un rato! Ruego y rezo por eso.

Esta noche Kara está hace rato en el cuarto con Kiri. En cierta forma me echó. Puso tal cara, y la vio tan mal a Kiri después del invento que hice con las sondas y los catéteres, que se enfureció. Tenía razón, pero es que a veces pareciera que no puede sostenerse lo insostenible. ¿O acaso ahora me va a acusar de querer matarla? "Sos una bestia...", me dijo mirándome a los ojos. La miré a Kiri y vi que tenía toda la estopa que le tapa la boca completamente ensangrentada. Tenía razón Kara. "Tenés razón, Kara, esta vez tenés razón", le dije, y bajé. Me fui. Hace dos horas que está ahí, no sé qué estará haciendo, pero creo que si no se apura un poco y me da alguna noticia voy a enloquecer. Aunque no, bueno, que sea lo que Dios quiera. También es hora ya, ¿no? ¿Cuánto hace que venimos de agonía? ¡Qué horror las cosas que puede pensar una! ¡Ahí baja!... Va como a lavarse. Apenas la veo en la oscuridad. Está desesperada. ¿Se habrá muerto? Voy a ir a mirar un poco.

No puede ser que estemos peleadas en medio de este vendaval de truenos, lluvia, rencores, enojos, reprimendas, culpas, vergüenzas, estertores, agonías y muertes.

¡Karita estuvo bárbara! ¡La verdad! Consiguió abarajar en la volada una especie de envoltorio con pebetes, pañuelitos de dulce de leche, croquetitas de copetín calientes y cientos de botellas de buen vodka pero que lamentablemente vinieron reducidas. Pero hay bastante.

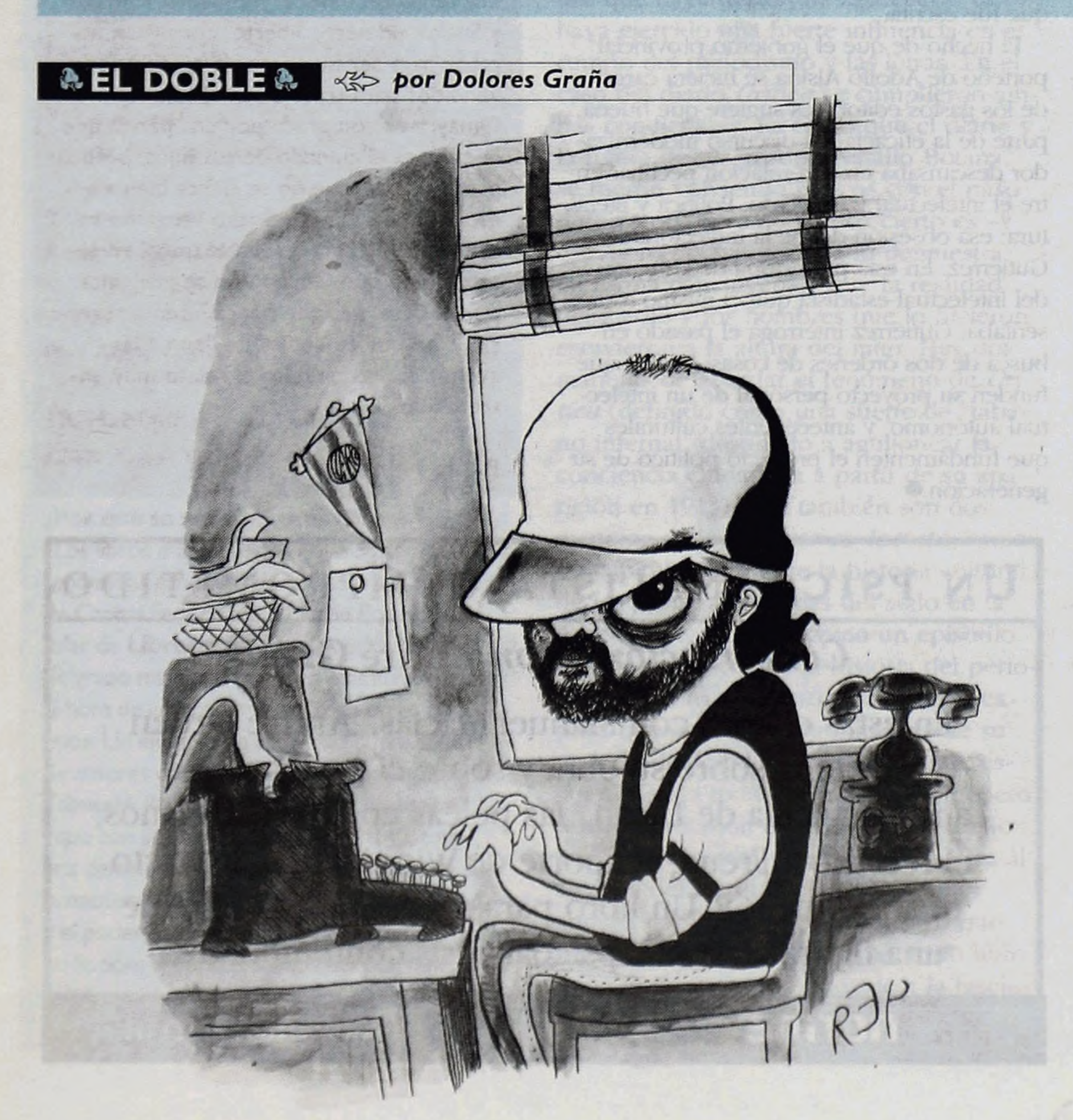
Anoche quería estar despierta, pero se me cerraron los ojos, así que apenas desperté ya sabía que era primavera. Lo había decidido la noche anterior. En primavera nace y renace todo. Kiri cumple años en primavera y si Kara consiguió para pasar una festiva y agradable primavera, dije, ¿por qué no? ¡*Es* primavera y *cumpleaños* mañana! Kara quedó encantada también e hicimos la lista de invitados: Walt Withman, Isadora, Rimbaud, Baudelaire, Voltaire, Lautréamont, los hermanos Lumière, Marguerite Yourcenar, Janis Joplin, Poldy Bird, Kafka y Kuitca, Rousseau y Rousselot, Félix Luna y la locutora Canela, y muchos, pero muchos más...

Yo estoy con un vestido blanco con un moño adelante y me río porque anoche tuve un sueño maravilloso en el que me visitaba el amor y yo le preguntaba: "¿Cuál es tu verdadero nombre?", y él decía: "El Amor". Y yo le insistía, y él me dijo: "Me llamo Hipólito", y me señaló algo en el horizonte, por allá por el mar, y me dijo: "Nos veremos el verano siguiente. Fundaremos una nueva sociedad. Seremos los nuevos Adán y Eva. Haremos un mundo allí". Y me quería decir en un lugar allá en el horizonte, pero yo no vi nada. Y desapareció. Pero sí quedó la playa un rato largo. Quedó solamente la playa con el agua que llegaba hasta ahí lamiendo un brillo, y se iba y volvía un poco más lejos.

Quise quedarme despierta para disfrutar el paso del tiempo, pero se me cerraron los ojos y por un lado mejor porque soñé con él. Desperté con el canto de unos pajaritos maravillosos. Están dando un concierto espléndido. ¡Son tan chiquitos en comparación con los planetas! ¡Y le cantan al Señor! La cuestión es que Kiri me lo dijo claramente, en cuanto llegue un buen grupo de invitados ella baja y canta.

Primero la até a un arnés. Después até el arnés al respaldo. Se resistió un poco a las ligazones y no me aceptó que le destape la herida del ojo. De todas formas eso tiene que ser otra operación. La gasa está muy pegada a la sangre y hay tubérculos. Pero parece feliz. La mueca, claro, la que le conseguí fijar, por decirlo de algún modo. Los pelos que le faltaban se los pegué con Plasticola y esa uñita toda podrida y la que le faltaba...: agarré y le puse dos conchillas marinas que arranqué de su alhajero; le quedaron maravillosas. Está toda dorada. La herida grande ni se le ve. Tiene moretones pero la sangre se le coagula y cae. No sé por dónde, pero cae.♣

EL DOBLE **por Dolores Graña**



Fontanarrosa, periodista

¿Qué habría sido el autor de No sé si he sido claro si no hubiera sido escritor y dibujante? Luego de un temprano retiro del fútbol, confiesa que le gustaría incursionar en el periodismo gráfico.

Engrosando las filas de los escritores desde la cuna, el autor de *Uno nunca sabe* confiesa que nunca ha pensado ser otra cosa que escritor y dibujante. Presionado por métodos no ortodoxos, finalmente esgrime una respuesta: "Periodista gráfico, porque me gusta escribir. En realidad, hace tanto que escribo para diarios que no sería demasiado diferente de mi rutina actual". Pero lo que le preocupa es la falta de tranquilidad que parece ser inevitable en las redacciones de los diarios, capaces de provocar un estado cercano al de Michael Douglas en *Un día de furia*. "Creo que me crearía problemas trabajar en un lugar con decenas de personas corriendo, gritando y llamando por teléfono". Entonces, ya advertido, el autor de *La mesa de los galanes* encara el difícil problema de incorporarse a una sección: "Estoy seguro de que no podría escribir en la sección policiales, ni soy bueno para las crónicas, pero sí me gustaría ser columnista, tipo Art Buchwald, o hacer entrevistas semanales". Con respecto a la eterna discusión acerca del mito del periodista de raza, Fontanarrosa se encarga de desmitificar el tema: "No creo que ser periodista sea una especie de llamado divino, periodista es para mí quien trabaja en un diario, y nada más".

Interrogado acerca de su mítico pasado futbolístico, Fontanarrosa confiesa que es una profesión que lo atormenta hasta el día de hoy: "Es verdad, nada de periodismo, con el perdón de los presentes, lo que a mí me hubiera gustado ser es jugador de fútbol. Pero esa profesión entra más en la categoría de sueño infantil, prematuramente trunco. Un día me di cuenta de que no podía hacer mi carrera, sino una carrera de frustraciones. Sabía que nadie me iba a pagar para jugar a la pelota, sino todo lo contrario, yo iba a tener que hacerme cargo de la cancha, la pelota y el árbitro". Antes de que este último ítem despierte suspicacias acerca del altruismo de sus aspiraciones deportivas, el autor de *El área 18* explica las razones de su temprana separación del plantel: "Ojo, que quede claro: nadie vino y me dijo: *Pibe, mejor dedicate a otra cosa, por qué no dibujás un rato, que te sale mejor.* Ni los cielos se abrieron ni un rayo de luz celestial me iluminó y me mostró que ése no era mi verdadero camino –variante estampita del fracaso–. Desgraciadamente, me tuve que dar cuenta solito".